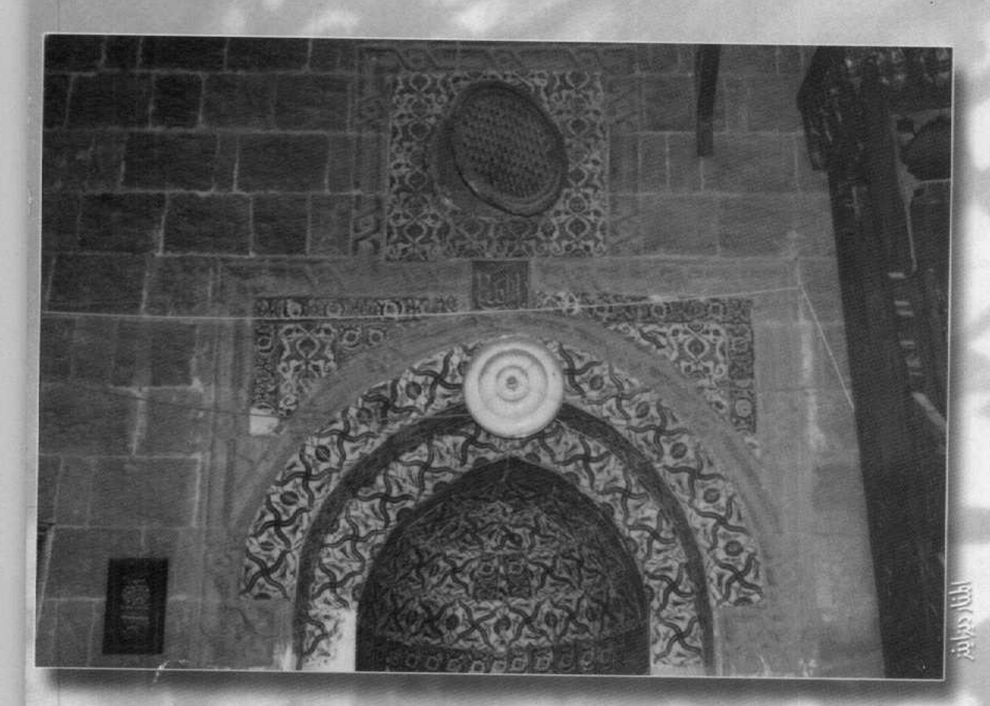
فنون القاهرة فى العهد العثمانى

٩٢٣هـ/١٥١٧م - ١٢٢٠هـ/١٨٠٥م



تأليف

الدكتور / ربيع حامد خليفة

أستاذ الآثار و الفنون الإسلامية

و رئيس قسم الآثار الإسلامية

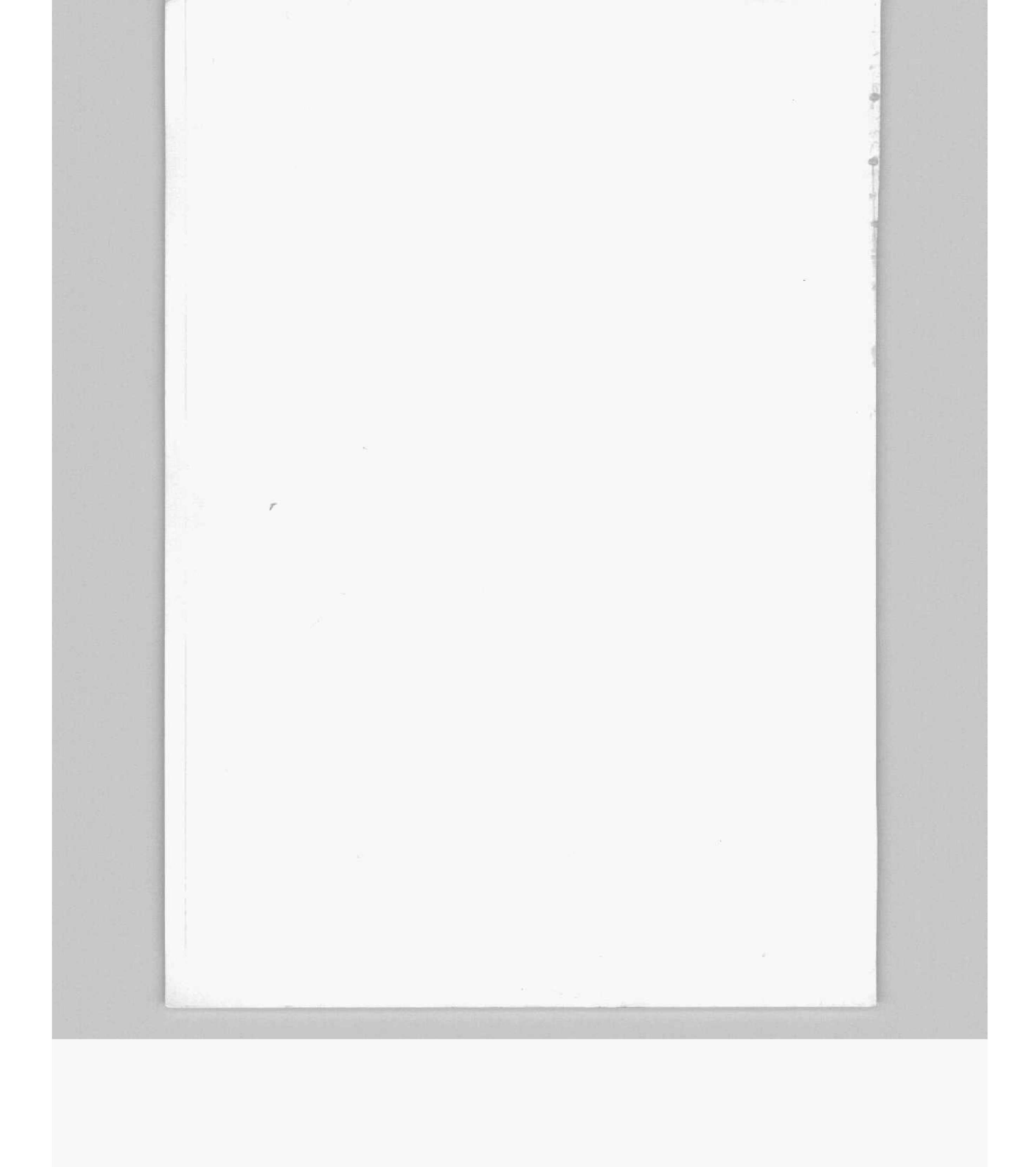
كلية الآثار - جامعة القاهرة

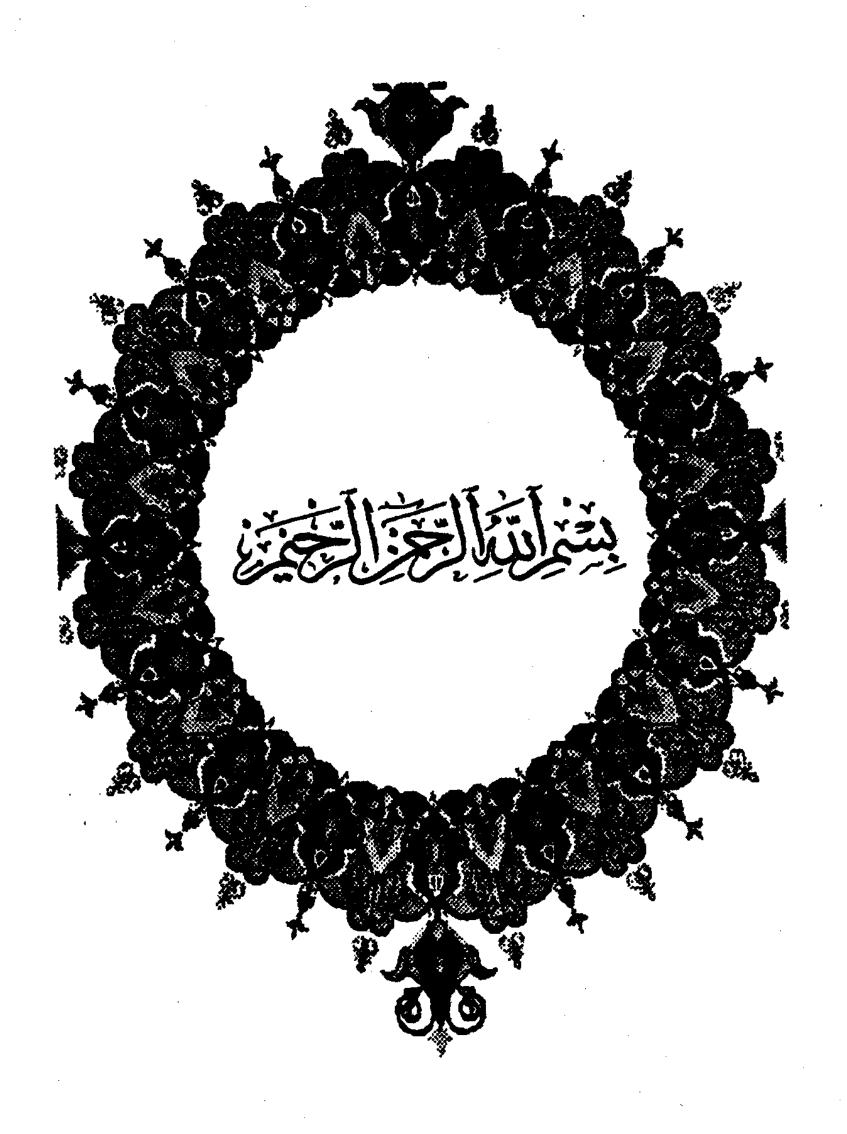
الناشر

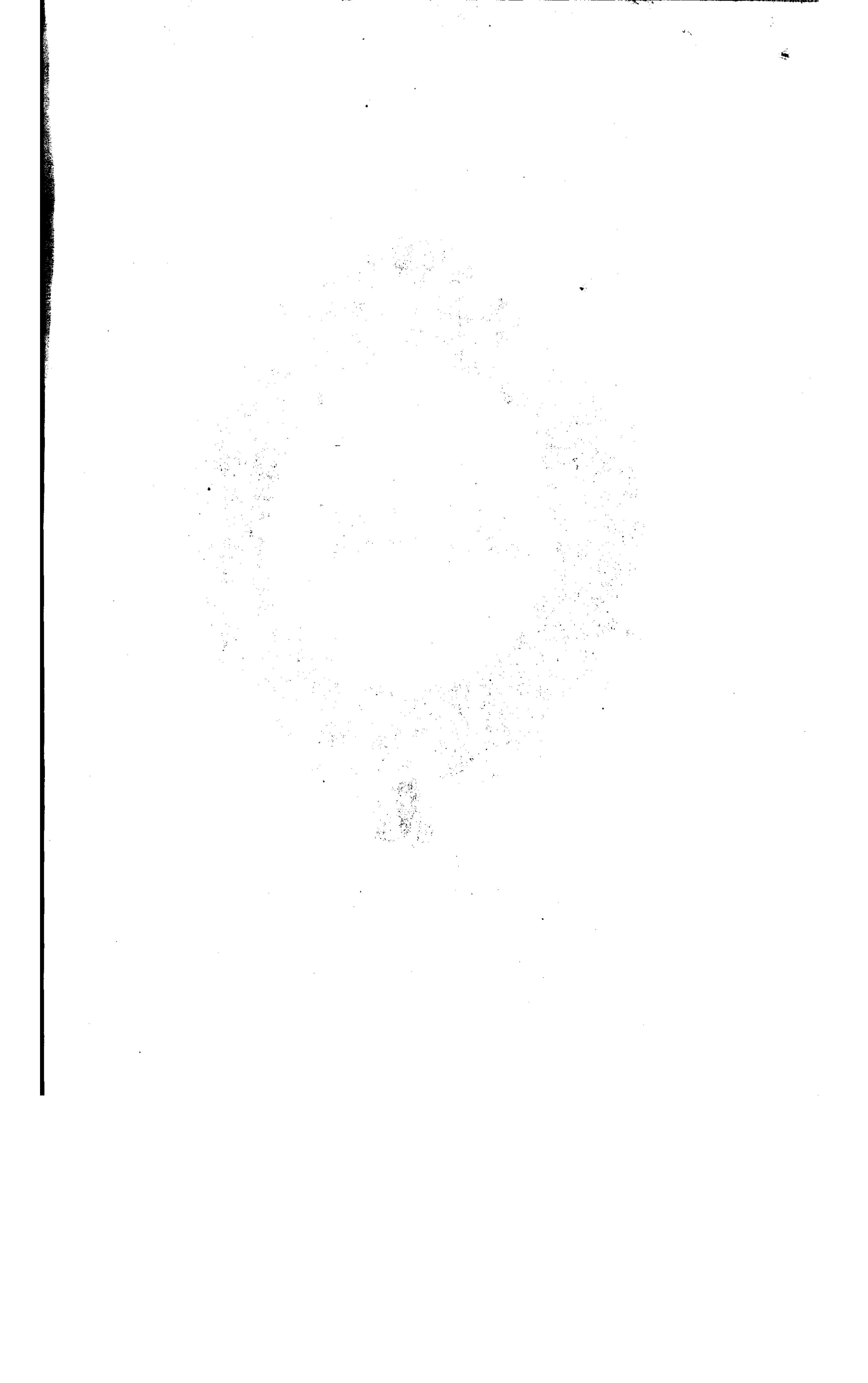
مكتبة زهراء الشرق

١١٦ شارع محمد فريد - القاهرة

ت: ٣٩٢٩١٩٢




بسم الله الرحمن الرحيم



تصدير الطبعة الثانية

صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب سنة ١٩٨٤م بتوفيق من الله تعالى، ومنذ ذلك الوقت لم تصدر بالعربية دراسة أخرى تتناول موضوع فنون القاهرة فى العهد العثمانى فى الفترة من سنة ٩٢٣هـ/١٥١٧م إلى سنة ١٢٢٠هـ/١٨٠٥م على غرار الدراسة التى قمنا بها منذ أكثر من ستة عشر عاما .

ومن هنا كان حرصى على ضرورة إصدار هذا الكتاب فى طبعة جديدة بصورة تليق به ويرضى عنها القراء زاد فيها عدد اللوحات من خمسة وخمسين لوحة إلى مائة وثمان وعشرين لوحة تغطى معظم فروع فنون القاهرة فى العهد العثمانى .

وإذا كان هذا الكتاب يخرج اليوم إلى القراء والمهتمين بفنون العهد العثمانى فى مصر وخارجها على الصورة التى نقدمها به اليوم فإنه يطيب لى أن أذكر أن هذا الكتاب ومنذ صدوره فى سنة ١٩٨٤م كان فاتحة خير على كثير من الباحثين والدارسين الذين حفزتهم هذه الدراسة على الأقبال على تناول أفرع الفنون القاهرية فى العهد العثمانى من نسيج وأخشاب ومعادن ورخام وغيرها بالدراسات المطولة من خلال الرسائل الجامعية التى قاموا على اعدادها .

وأخيراً فإنى لا أملك إلا أن أتقدم بخالص الشكر لكل من اطلع على هذا الكتاب ولكل من أبدى لى بعض الملاحظات وإلى كل من أهتم بإعادة طبعة لتعم فائدته وتتسع دائرة قرائه .

والله ولى التوفيق

ربيع حامد خليفة

الهرم فى ٧ فبراير / ٢٠٠٠

تصدير الطبعة الأولى

بدأت أعد لهذه الدراسة عقب انتهائي من رسالتي للدكتوراه في أكتوبر عام ١٩٨١ ، فقد وجدت من الضروري بل ولزاما عليّ بعد أن اخترت الفن العثماني مجالا لدراستي منذ عام ١٩٧٤ أن أقدم للمكتبة العربية دراسة عن فنون القاهرة في العهد العثماني وذلك من منطلق إعادة النظر في كل ما أثير عن هذه الفترة من قضايا فضلا عن مناقشة بعض المفاهيم التي وردت خلال بعض الكتب التي تناولت الفترة العثمانية في مصر ، بالإضافة إلى محاولة سد النقص وإجلاء الحقائق عن هذه الفترة من تاريخنا القومي التي تزيد عن ثلاثة قرون من الزمان (١٥١٧ ـ ١٨٠٥م).

والهدف من هذه الدراسة يتمثل في محاولة إبراز الاتجاهات الفنية التي عرفتها القاهرة في العهد العثماني من خلال دراسة شاملة لكل فنون هذه الفترة من خزف وقاشاني ، ونسيج ، وسجاد ، ومعادن ، وأخشاب ، ورخام ، والتوصل إلى مجموعة من المفاهيم الفنية تعتبر بمثابة الأساس عند التصدي للحكم على الأحوال الفنية في القاهرة العثمانية ، وإبراز مكانة الفنان القاهري الذي أبدع في مجالات كثيرة وأنتج تحفا لا تقل دقة وإتقانا وجمالا عن مثيلاتها في العهود الفنية السابقة على هذه الفترة .

وقد اعتمدت في هذه الدراسة على مجموعة من المصادر والمراجع العربية والأجنبية المختلفة فضلا عن استعانتي بمجموعة من الوثائق العثمانية المحفوظة بالأوقاف ، وإن كنت قد استقيت معظم مادتي العلمية من خلال الدراسة الميدانية لمختلف العمائر التي شيدت بالقاهرة في العهد العثماني وما اشتملت عليه من زخارف وتحف تطبيقية إلى جانب دراسة مجموعة التحف التي ترجع لهذه الفترة والمحفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، وخاصة القطع غير المعروضة والتي تقبع في مخازن هذا المتحف العريق .

وعلى الرغم من قصور هذه المادة العلمية فى بعض الأحيان وخاصة فيما يتعلق ببعض الفنون مثل الأوانى الخزفية ذات الاستخدام المدنى ، والأزياء والمنسوجات ، فقد حاولت أن التزم بالاتجاه العام للفن التطبيقى من خلال الدراسة المقارنة .

وأننا إذ نقدم هذا العمل إلى المكتبة العربية التى تخلو تماما من دراسة شاملة لفنون القاهرة فى العهد العثمانى ، نرجو أن نكون قد أسهمنا ولو بقسط فى حركة إعادة الاهتمام بالعهد العثمانى فى مصر .

والله ولى التوفيق ،

ربيع حامد خليفة

مارس ١٩٨٤

مقدمة

من الواضح أن تحول مصر منذ عام (١٥١٧م) إلى إحدى ولايات الدولة العثمانية وتحول القاهرة إلى مدينة تتبع العاصمة المركزية فى أستانبول كان له تأثيره الواضح على الأحوال الفنية بمصر ، ذلك أن القاهرة لم تعد مقرا للملوك والسلاطين بل أصبحت مقرا للولاة العثمانيين الذين يرسلهم السلطان العثمانى من قبله .

وإذا كان الكثير من الكتاب المحدثين الذين تناولوا هذا الموضوع فى مؤلفاتهم عن هذه الفترة قد ذهبوا إلى أنه بدخول السلطان سليم الأول (١٥١٢ ـ ١٥٢٠ م) مدينة القاهرة طويت بذلك دولة المماليك البرجية وانتقلت من مسرح الأحداث إلى كتب التاريخ ، إلا أن هذا الأمر قد يكون صحيحا لو نظرنا إليه من الناحية السياسية أما بالنسبة للناحية الاجتماعية والفنية فإن قبول هذا الأمر دون مناقشة يعتبر من الأمور الصعبة ، فبالنسبة للأحوال الاجتماعية نلاحظ أن المجتمع المصرى ظل بنفس البنية التى كان عليها إبان العهد المملوكى وقد ساعد على ذلك عدم محاولة الاتراك العثمانيين القيام بمحاولة تتريك جنسى أو لغوى للمصريين وإنما اكتفوا فقط بحكم مصر من خلال مفهومهم المتمثل فى المحافظة على أمن البلاد داخليا وخارجيا وتنظيم الأمور المالية والقضاء . وقد بقيت لمصر فى العصر العثمانى مقوماتها الأساسية فقد أبقى السلطان سليم الأول على رزق العلماء وعلى الأوقاف الخيرية الموقوفة على الجوامع والمدارس والزوايا والربط وجهات الخير والبر ، كما أبقى على البقية الباقية من المماليك وأصدر أوامر مشددة بعدم التعرض لهم أو لممتلكاتهم واعتمد عليهم كعنصر ذو خبرة بشئون الحكم يساعد الإدارة العثمانية الجديدة، فعين بعض الأمراء فى حكم الأقاليم وقد نجح هؤلاء فى القرن السابع عشر الميلادى فى الاستحواز على معظم وظائف الحكم والإدارة الهامة فى مصر فمنهم الدفتردار ، والروزنامجى وأمير الحج وأمير الخزينة ، وأمير السفر ، ونتيجة

لاستمرار جلب المماليك إلى مصر فى العهد العثمانى أن توافر لديهم القوة التى أدت إلى سيطرتهم على الحكم فى مصر فى القرن الثامن عشر الميلادى سيطرة تامة .

أما فيما يتعلق بالنواحى الفنية فإن أى دارس للفن يلاحظ أن هناك صعوبة فى تغير الأساليب الفنية فى أى منطقة أو قطر من الأقطار فى وقت زمنى قصير كما أن التغيرات الفنية قد لا تكون فى معظم الأحيان مرتبطة بالتغيرات السياسية فى الوقت الذى يجب أن نشير فيه إلى العمق الحضارى والتراث الفنى الضخم للفنان المصرى فى العهد المملوكى إلى جانب الأصالة التى سادت فنون تلك الفترة مما يجعله من الصعب أن يتخلى عن أسلوبه بين يوم وليلة غداة الفتح .

وقبل الخوض فى إثبات استمرارية الأساليب المملوكية فى مصر فى هذه الفترة الزمنية على الرغم من التبعية السياسية للدولة العثمانية ، يجب أن نشير إلى قضية كثيرا ما اعتاد بعض المتخصصين فى تاريخ مصر فى العصر الحديث[1] اثارتها وتتلخص فى أن العثمانيين عندما فتحوا مصر ودخلوا القاهرة عملوا على تدهور العمارة والصناعات والفنون المختلفة وأن الحياة الفنية فى القاهرة أصيب بانتكاسة خلال فترة الحكم العثمانى .

واستندوا فى ذلك إلى حالة الركود الاقتصادى والاجتماعى التى أصابت البلاد من ناحية وإلى إنصراف ولاة الدولة العثمانية الذين تتابعوا على الحكم

---

(١) محمد عبد المنعم السيد الراقد : الغزو العثمانى لمصر ونتائجه على الوطن العربى (الإسكندرية ـ ١٩٧٢) ص ١٧٥ .
د. السيد رجب حراز : المدخل إلى تاريخ مصر الحديث (القاهرة ـ ١٩٧٠) ص ٤ .
البراوى وعليش : التطور الاقتصادى فى مصر فى العصر الحديث (الطبعة الثانية ـ القاهرة ١٩٤٥) . ص ٥٦ ـ ٥٨ .

إلى جمع الأموال وعدم وجود بلاط يشجع الصناع والفنانين من ناحية أخرى، واستندوا فى ذلك أيضا على ما ذكره ابن إياس[١] من ترحيل السلطان سليم الأول لمهرة الصناع والفنانين إلى الأستانة . إذ يذكر هذا المؤرخ أنه توجه إلى إستانبول جماعة من البنائين والنجارين والحداديس والمرخمين والمبلطين والخراطين والمهندسين والحجارين الفعلة ، ويقال أن مجموع من خرج من أهل مصر وتوجه إلى إستانبول دون الألف إنسان وأنه بسبب ترحيل أصحاب الحرف والصناعات من مصر إلى بلاد العثمانين أن بطل من مصر نحوا من خمسين صنعة

وأيضا إلى آراء بعض المؤرخين المحدثين[٢] والتى تتلخص فى أن السلطان سليم الأول عمل على القضاء على مقومات مصر الحضارية ولذا فقد سعى إلى أن يفرغها من كل نابه فيها ، فسحب منها رجالها الحاذقين فى المهن والحياة الحضارية ليحملهم معه إلى إستانبول ، بقصد أن يسخرهم فى تعمير بلاده وليجعلهم يغيرون من نمط الحياة فيها إلى النمط الإسلامى . وأن تظل الأستانة وحدها مركزا متميزا وعاصمة لتوابع تدور فى فلكها

غير أننا سوف نحاول أن نلقى الضوء على هذه الآراء والتفسيرات المختلفة

---

(١) ابن إياس : بدائع الزهور فى وقائع الدهور (الطبعة الثانية) تحقيق محمد مصطفى جـ ٥ ص ٢٢٢

(٢) د عبد المنعم ماجد طومان باى آخر السلاطين المماليك فى مصر (القاهرة ـ ١٩٧٩) ص ١٩١ ـ ١٩٢

يذكر محمد عبد الله عنان فى كتابه : مصر الإسلامية وتاريخ الخطط المصرية (القاهرة ـ ١٩٦٩) ص ٢٠٨ . أن مصر لم تعرف رغم ما توالى عليها فى عصور الاضطراب والفتنة من الخطب والمحن . نكبة أعظم من الفتح العثمانى ويحمل هذا الرأى فى طياته كثير من الافتراءات على الدولة العثمانية كما أن الكاتب وقع فى مأزق النقل والترجمة عن بعض المستشرقين الذين يضمرون السوء فى أنفسهم للدولة العثمانية

للوصول إلى الصورة الحقيقية للأحوال الفنية التى كانت عليها مصر فى العهد العثمانى .

فإذا كانت حالة المجتمع المصرى فى هذه الفترة وبصفة خاصة فى مطلعها تدل على أنه كان يعانى من الركود الاقتصادى إلا أن الحياة الفنية لم تتوقف ولم تفتقد إلى الرعاة كما كنا نرى فى العصر المملوكى وإن اختلفوا فى عدم كونهم سلاطين وملوك إلا أنهم نجحوا فى تحريك الحياة الفنية بالقاهرة وتمثلوا فى بعض الولاة العثمانيين مثل خاير بك وسليمان باشا ، وسنان باشا وغيرهم ، وتمثل ذلك أيضا فى بعض أمراء المماليك والجراكسة والذين كانوا يحكمون مصر حكما غير مباشرا عن طريق توليهم سناجق القطر المصرى ، وفى فئة من كبار التجار المصريين الذين وصلوا إلى مرحلة كبيرة من الغنى والثراء وشيدوا العديد من القصور والمنازل بالقاهرة وغيرها من المدن وكان لهم مماليك وعرفوا بعلمهم وامتلأت خزائن كتبهم بالمخطوطات الثمينة النادرة .

كما نرى من أمراء ذلك العصر من كانت لهم خبرة بهندسة البناء مثل الأمير عثمان كتخدا وابنه الأمير عبد الرحمن كتخدا الذى ورث ميوله الفنية عن أبيه وعمل على تجديد وإقامة العديد من العمائر بالقاهرة وامتازت منشآته المعمارية بالقوة والجمال وكثرة الزخارف ودقتها[1] .

وبلغ عدد المساجد التى أنشائها ثمانية عشر مسجدا فضلا عن الزوايا والأسبلة والكتاتيب والأحواض والقناطر وكان له فى هندسة المبانى وحسن وضع العمائر ملكة خاصة ، ويكفى للتدليل على ذلك العمارة والزيادة التى أنشأها بالجامع الأزهر فى عام (١١٦٧ هـ ـ ١٧٥٣م) .

---

(١) د. عبد الرحمن زكى : القاهرة تاريخها وآثارها من جوهر القائد إلى الجبرتى المؤرخ (القاهرة ـ ١٩٦٦) ص ٢١٩ .

أما فيما يتعلق بما ذكره ابن إياس من أن السلطان سليم الأول قد نقل معه من القاهرة بعض الصناع والحرفيين إلى الأستانة من بنائين ونجارين وحدادين ومرخمين ومبلطين وخراطين ومهندسين فإنه من الواضح أن هؤلاء الصناع المصريين قد حضر إلى مصر غيرهم من إستانبول ويؤكد ذلك ما ذكره ابن إياس بقوله : « أن هذه كانت عادة عندهم (يعنى العثمانيين) إذ فتحوا جهة أخذوا من أهلها جماعة يمضون إلى بلادهم ويحضرون من بلادهم جماعة يقيمون في تلك المدينة عوضا عن الجماعة التى يأخذونها[١] .

كما أن لحديث نقل الصناع بقية يجب أن تذكر فى هذه المضمار إذ يشير « ابن إياس » فى أكثر من موضع إلى عودة هؤلاء الصناع مرة أخرى إلى الديار المصرية [٢] فيذكر فى « حوادث شهر رجب سنة ٩٢٥هـ : « وفيه أشيع بأنه حضر من إسطنبول جماعة ممن كان بها من السيوفية والحدادين ومن البنائين ومن النجارين والمرخمين وغير ذلك من الصناع ، وأشيع أن الخندكار أنشأ له جامعا وحماما فلما انتهى العمل فيهما وقفوا له وقالوا له : ان خلفنا أولاد وعيال وقد أنهينا العمل الذى رسم به الخندكار ، وما بقى لنا شغل فرسم لهم بالعودة إلى بلادهم وكتب لكل واحد منهم ورقة بعدم المعارضة لهم »[٣] .

ويذكر هذا المؤرخ أيضا فى حوادث جمادى الأول سنة ٩٢٦هـ : « وفى هذا الشهر قدم جماعة كثيرة من إسطنبول ممن كان قد نفى إليها من أعيان الديار المصرية والكل فروا من إسطنبول من غير إذن الخندكار بن عثمان وحضر جماعة من السيوفية والحدادين والنجارين والبنائين والمرخمين وغير ذلك ممن

---

(١) ابن إياس : المصدر السابق جـ ٣ ص ١٢٢ .

(٢) راجع رسالتنا للماجستير « البلاطات الخزفية فى عمائر القاهرة العثمانية » مخطوط بجامعة القاهرة ١٩٧٧ ص ٢١ .

(٣) ابن إياس : المصدر السابق جـ ٥ ص ٣٠٨ .

كان توجه إلى إسطنبول وحضر الكل هاربين من غير علم الخندكار »[1].

ويضيف ابن إياس فى حوادث شهر جمادى الأولى سنة ٩٢٧هـ : « أنه فى هذا الشهر حضر جماعة كبيرة من إسطنبول ممن كان السلطان سليم شاه أسرهم وأخرجهم من مصر ، فلما مات سليم شاه بن عثمان واستقر ولده سليمان بعده رسم بعودة الأمراء قاطبة إلى بلادهم ورأف عليهم وأظهر العدل فيهم »[2].

ويفهم من هذه الروايات الثلاث التى أوردها ابن إياس أن الصناع والفنانين المصريين قد عادوا مرة أخرى إلى الديار المصرية بعد فترة ليست طويلة لا تزيد عن ثلاث سنوات ، أما فيما يتعلق بالكيفية التى عاد بها هؤلاء الصناع ، فمن الواضح أنها كانت مختلفة ومتباينة وخاضعة أساسا للظروف التى كانت تمر بها الدولة العثمانية فبينما نجد أن البعض منهم قد عاد بواسطة إذن مكتوب من قبل الخندكار إذ سمح لهم بالسفر إلى مصر ، والبعض الآخر عاد فارا حينما سنحت له الفرصة بالهرب ، وهناك قسم آخر من هؤلاء الصناع عاد إلى مصر تنفيذا للفرمان الذى أصدره السلطان سليمان المشرع بعودة جميع العلماء والعمال الذين كان والده قد أمر بترحيلهم من مصر .

ويضيف د. عبد العزيز الشناوى قائلا : أنه على الرغم من صدور هذا الفرمان السلطانى إلا أن المصريين رفضوا العودة إلى بلادهم وفضلوا البقاء فى إستانبول[3] ويفسر ذلك بقوله : ويبدو أن فرص العمل كانت أمامهم كثيرة وميسرة وأن رزقهم كان يأتيهم رغدا من كل مكان أو لعلهم تزوجوا شركسيات

---

(١) ابن إياس : المصدر السابق جـ ٥ ص ٣٣٦ .

(٢) ابن إياس : المصدر السابق جـ ٥ ص ٣٩٤ .

(٣) د. عبد العزيز الشناوى : الدولة العثمانية « دولة إسلامية مفترى عليها » (القاهرة ـ ١٩٨٠) ص ٦٩٣ .

واقتنوا الجوارى والفاتنات أو لسبب أو آخر[١] .

وقد استدعى ذلك الأمر من السلطان سليمان المشرع أن يصدر فرمانا آخر فى شهر رجب سنة ٩٢٨هـ / ١٥٢١م يأمر فيه بشنق كل مصرى يرفض العودة إلى مصر أو يتباطأ فى العودة إليها [٢] .

ونتيجة ذلك عاد معظم المصريين إلى ديارهم واتخذت عودتهم شكل ظاهرة طرأت على المجتمع فى مصر فى ذلك الوقت ، وكان ابن إياس لايزال مقيما فى القاهرة وأشار إلى هذه الظاهرة فى أكثر من موضع فى يومياته[٣] ، وإن كان من الواضح أن هناك مجموعة ليست بالقليلة من الصناع المصريين وبصفة خاصة البنائين ظلت موجودة بإسطنبول لفترة طويلة بعد ذلك التاريخ يؤكد وجود تأثيرات مملوكية قوية فى بعض العمائر العثمانية التى أنشئت فى فترة لاحقة .

ولا شك أن رحيل الصناع المصريين إلى إستنابول وإحلال صناع آخرين محلهم عجل بظهور طراز جديد مجلوب من الدولة العثمانية فى العمارة والفنون القاهرية ، كما أن عودة معظمهم إلى ديارهم بعد أن أمضوا فترة فى الدولة العثمانية وشاركوا فى الأعمال الفنية المختلفة هناك قد أدى إلى تطعيم هؤلاء الصناع والفنانين بأساليب ومهارات جديدة مكنتهم من عرضها فى العمائر والفنون المختلفة فى القاهرة وغيرها من المدن المصرية وذلك عند عودتهم إلى الوطن ، فبدأت الأساليب العثمانية تظهر جنبا إلى جنب مع الأساليب المملوكية التى استمرت لفترة طويلة فى الفن المصرى وبصفة خاصة طوال القرن السادس عشر الميلادى .

---

(١) د. عبد العزيز الشناوى : المرجع السابق ص ٦٩٣ .

(٢) ابن إياس : المصدر السابق جـ ٥ ص ٣٩٧ .

(٣) ابن إياس : المصدر السابق جـ ٥ ص ٣٩٦ ، ٣٩٨ ، ٤٠٣ ، ٤٢١ ، ٤٢٦ ، ٤٣٤ ، ٤٥٧ .

وإذا كانت القاهرة قد تعرضت أثناء دخول العثمانيين لنهب منشآتها المعمارية كما يذكر ابن إياس فى أكثر من موضع فى حوادث سنة الفتح[1] وإلى تهدم وتخريب بعض عمائرها فإن هذا الأمر ليس بمستغرب على التاريخ الإسلامى بصفة عامة فكثيرا ما يقابلنا هذا الأمر عند حوادث فتح المدن ونقل ما بها من كنوز وتحف فنية على أيدى الفاتحين ، أما بالنسبة لتعرض بعض منشآت القاهرة للتهدم والتخريب ووقوع بعض الهجمات على الأسواق مثل سوق النحاسين الذى تعرض لهجمات الإنكشارية لأخذ ما فيه من النحاس لكى يسبكوه مكاحل للبنادق الرصاص ، فإن ذلك جاء نتيجة طبيعية للأعمال الحربية التى تجرى داخل القاهرة وطبيعى أن يصاحب هذه الأعمال مثل هذه الأمور .

كما أن هذا الاضطراب الذى أصاب القاهرة أثناء الفتح العثمانى ما لبث أن زال إذ عمل خاير بك الأمير المملوكى الذى تولى ولاية مصر بعد دخولها فى حوزة الدولة العثمانية على إصلاح القلعة عندما أقام بها وذلك لكى يعيد إليها مجدها القديم فأرسل فى طلب البنائين والنجارين والمبلطين وذلك لكى يرمموا ما أفسده العثمانيون فيها[2].

وفيما يختص بالرأى القائل بأن سليم الأول قد سعى لفتح مصر للحصول على موارد اقتصادية وبشرية وأنه عمل بقصد على إفراغ مصر من رجالها النابهين وتسخيرهم للعمل فى تعمير الدولة العثمانية وتغيير نمط الحياة فيها إلى النمط الإسلامى ، فيحتاج إلى وقفة طويلة إذ أنه ينطوى على مغالاة ومبالغة

---

(١) ابن إياس : المصدر السابق جـ ٥ ص ٣٩٦ ، ٣٩٨ ، ٤٠٣ .

(٢) يؤكد هذه الحقيقة اتمام بعض الأعمال فى مدرسة خاير بك بباب الوزير إذ اشتملت على منبر ودكة للمبلغ مؤرخة بسنة ٩٣٧ هـ ، ويدخل هذا التاريخ فى فترة حكم سليمان باشا الوالى التركى على مصر (راجع محمد مصطفى نجيب مدرسة خاير بك : مخطوط بجامعة القاهرة (١٩٦٨) ص ٧ ـ ٨ .

شديدة فى الدور الذى لعبته مصر والمصريون فى الحضارة العثمانية . فالراجح أن الفتح العثمانى لمصر المبنى على الدراسة الدقيقة والطويلة لسجلات الحكم العثمانى فى مصر لم يهدف أبدا إلى الحصول على موارد اقتصادية أو بشرية تمكن السلطان سليم من مجابهة قوى أوربا والتوسع فيها ، ففى بداية العهد العثمانى بمصر كانت جميع واردات مصر ، مخصصة لمصاريفها وللأموال المقررة للحرمين الشريفين ولم يخصص منها للسلطنة سوى مبلغ بسيط لشراء بعض المواد العينية التى ترسل لبلاد السلطان مثل السكر والأرز والعدس وبعض الأحماض اللازمة لصنع الأشربة ، ثم بعض طيور الصيد الممتازة وكمية من ملح البارود وبعض مواد الأسطول كالفتيل والمشاق[1] .

ولم يقدر السلطان سليم الأول أخذ أى مبلغ من واردات مصر[2] واستمرت سياسة الدولة العثمانية على ذلك حتى جاء عهد السلطان سليمان القانونى « المشرع » ذلك العهد الذى شهد التوسعات العسكرية الكبيرة فى الشرق والغرب والذى عادت فيه الدولة العثمانية لمتابعة فتوحاتها فى أوربا ووصلت قواتها إلى قلب أوربا إلى فيينا وهنا بدأت الخزينة العثمانية فى إستنابول تحتاج للمال لمواجهة نفقات الفتوحات الكبيرة فبدأ السلطان يحصل من ولاية مصر على بعض المال وذلك بإرسال المبلغ الفائض من واردات مصر كخزينة إرسالية للسلطان بعد الوفاء بكامل مصروفات مصر والتزاماتها . وهناك رأيان مختلفان

---

(١) د. ليلى عبد اللطيف : الإدارة فى مصر فى العصر العثمانى (القاهرة ـ ١٩٧٨) من ص ٣٥٤ ـ ٣٥٦ .

دراسات فى تاريخ ومؤرخى مصر والشام أبان العصر العثمانى القاهرة (١٩٨٠) ص ١٠ ، ١١ .

(٢) حسين أفندى الروزنامجى : ترتيب الديار المصرية فى عهد الدولة العثمانية نشر وتحقيق محمد شفيق غربال (مجلة كلية الآداب مجلد ٤ ج م مايو سنة ١٩٣٦) ص ٦٤ .

أحمد بن زنبل الرمال : واقعة السلطان سليم بن عثمان مع السلطان الغورى نشره عبد المنعم عامر بعنوان آخرة المماليك (القاهرة) ص ١٦٩ .

حول الدور الذى لعبه الصناع والفنانون المصريون فى الأوضاع الفنية فى تركيا العثمانية فى القرن ١٦م إذ يقر الرأى الأول بأن هؤلاء المنفيين فى إسطنبول وغيرها هم الذين بنوا للعثمانيين أجمل عمائرهم الإسلامية وأروعها والتى يفخرون بها للآن سيما جوامعهم ومنائرهم وبازارهم وغير ذلك وهى تعتبر من أروع مبانى الإسلام(١).

بينما يقر الرأى الآخر بأن سليم الأول لم ينقل المعماريين والبنائين المصريين أصحاب الخبرة إلى إستانبول للإستفادة منهم وأن هؤلاء عادوا سريعا وبمجرد تولى السلطان سليمان القانونى الحكم وأن أثر الفن المعمارى المملوكى لم يظهر فى الفنون العثمانية فى ذلك الوقت(٢).

غير أننا نلاحظ وبموضوعية شديدة أن الرأيين السابقين ينطوى كل منهما على مغالاة ومبالغة شديدة إذ أن أحدهما يؤكد وقوع تأثير فنى ضخم من قبل الفنانين المصريين على الفن والعمارة العثمانية والآخر ينفى ذلك تماما ، والواقع أن مناقشة هذا الموضوع تستلزم التطرق فى الحديث إلى موضوعين هامين لكل منهما خصائصه ومميزاته ونعنى بذلك فن المعمار والفنون الزخرفية .

ففيما يتعلق بالعمارة نجد أن هناك عوامل كثيرة تتحكم فيها وفى أسلوب بنائها بغض النظر عن أية تأثيرات خارجية من الممكن أن تقع عليها وأبرز هذه العوامل النواحى الجغرافية والطبوغرافية والمناخية للبلد الذى تشيد فيه ، وبمعنى آخر أوضح نلاحظ أن طراز العمارة المملوكية فى مصر لا يمكن أن يصلح كطراز للعمائر فى مدينة إستانبول أو غيرها من المدن العثمانية إذ أن المعمار لابد وأن يوائم بين العوامل الطبوغرافية والمناخية وبين المنشأة من حيث الوظيفة

---

(١) د. عبد المنعم ماجد : المرجع السابق ص ١٩٥ .

(٢) د. محمد حرب عبد الحميد : مقال بعنوان « العثمانيون المفترى عليهم » مجلة العربى عدد ٢٤٤ (مارس ١٩٧٩) ص ٤٧.

والتخطيط المعمارى وأسلوب التغطية .

كما أن مجموعة البنائين والمهندسين التى نقلها السلطان سليم الأول إلى مدينة أستنابول والتى تحدث عنها ابن إياس لابد وأن تكون قد عملت وفقا للأساليب العثمانية إذ أن هؤلاء المعماريين قد عملوا تحت أمرة مهندسين عثمانيين كبار مثل المهندس المعمارى قوجة معمار سنان [1] .

ولا يفوتنا أن نضيف إلى ذلك أن العمارة العثمانية قد تبلورت واتضحت خصائصها المميزة وذلك خلال القرن السادس عشر الميلادى وهى الفترة التى يعبر عنها باسم « فترة الأصالة فى الفن العثمانى » .

ورغم ذلك كله فإن التأثير المملوكى يبدو واضحا فى بعض تفاصيل العمائر التى أنشئت فى هذه الفترة نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر مسجد وضريح شاهزادة (١٥٤٣ ـ ١٥٤٨)[2] وتتضح التأثيرات المصرية فى هذه المنشأة وذلك من حيث :

أولا : تتويج الواجهات بالشرافات التى لا تزال بقاياها فوق المدخل الذى يتوسط الواجهة الشمالية .

ثانيا : استخدام الصنجات المتبادلة الألوان تبعا للنظام المشهر فى عقود هذا المسجد ولم تتضح هذه الطريقة فى العمارة العثمانية قبل فتح السلطان سليم الأول (١٥١٢ ـ ١٥٢٠ م) لمصر ، وكان أول ظهور لها فى مجموعة الوزير چوبان مصطفى باشا التى أقامها له المهندس سنان بمدينة جبزه عام (١٥٢٣م) .

---

(١) يذكرنا ذلك بما حدث عند نشأة الفن الإسلامى فقد عملت مجموعة الصناع والفانين الأجانب سواء من ظل على دينه أو دخل فى الدين الإسلامى وفقا لمفاهيم وقواعد هذا الفن.

(٢) قام بوضع تصميم هذا المسجد والضريح المهندس العثمانى الشهير المعمار سنان فى فترة حكم السلطان سليمان القانونى .

ثالثا : مناطق انتقال القباب الركنية وأنصاف القباب والتى ترتكز الحنايا الركنية التى تقوم عليها على مثلثات قمتها لأسفل وقاعدتها لأعلى وبكل واحدة منها خمس حطات من المقرنصات ذات العقود المنكسرة ويعتبر هذا الأسلوب من التأثيرات المصرية القوية والواضحة بهذا المسجد .

رابعا : استخدام التضليع فى قبة الضريح .

وإذا كان الأستاذ بهجت أونسال[1] Unsal Behcet يشير إلى التأثير المملوكى على ضريح ومسجد شاهزادة إلا أنه يرى أن هذا التأثير يتضح فقط فى العناصر الزخرفية الخارجية . وأن ظاهرة التضليع فى القبة إنما تعود إلى أصول تركية قديمة[2] .

ومن العمائر العثمانية التى تأثرت فى هذه الفترة بتأثيرات مملوكية أيضا (مسجد الوزير چوبان مصطفى بمدينة جبزة Gebze ـ ١٥٢٣م) إذ تتضح هذه التأثيرات فى الأسلوب المتبع فى منطقة الانتقال بالقبة الرئيسية إذ جمع المعمار بين أسلوبين فى تحويل الجزء المربع إلى مستدير وذلك عن طريق حنية ركنية ذات عقد مدبب فى كل من الأركان الأربعة ، وتعتمد هذه الحنية على عدد من حطات المقرنصات المتتابعة عددها خمس حطات مشكلة فى مجموعها إطار على هيئة مثلث قمته لأسفل وقاعدته لأعلى . وقد ظهر هذا الأسلوب فى العمارة القاهرية فى العصر المملوكى الچركسى منذ منتصف القرن (٩هـ/

(1) Behçet (U)., Turkish Islamic Architecture (London 1970) . P. 46 .

(2) قد يكون الأستاذ بهجت اونسال محقا فى رأيه هذا وأن ظاهرة التضليع فى القباب وقمم المآذن وأسقف الأضرحة قد عرفت فى الأناضول فى العصر السلجوقى إلا أنها عرفت أيضا فى مصر منذ العصر الفاطمى وكانت من سمات العمارة الإسلامية فى شمال أفريقيا . كما وضحت هذه الظاهرة فى عصر المماليك البحرية نتيجة لتأثيرات إيرانية واضحة والراجح أن يكون هذا التأثير قد انتقل مباشرة من القاهرة إلى إستانبول عن طريق الصناع الفنانين المصريين .

١٥م) وأقدم مثال لاستخدامه مجموعة الأشرف برسباى فى جبانة المماليك (٨٣٥هـ/١٤٣٢م) وهى عبارة عن خمس حطات من المقرنصات مضافا إليها فى الصف العلوى ثمانى مقرنصات غير مخلقة وإنما منحوتة فقط .

ونلاحظ أن المعمار فى مسجد الوزير چوبان مصطفى قد أضاف إلى منطقة الانتقال ذات المقرنصات حنية ركنية معقودة بعقد مدبب وتأخذ الهيئة المفصصة، وهذا الشكل من الحنايا المحارية قد عرف فى مصر منذ العصر الفاطمى وهو يعتبر من التأثيرات التى وفدت مع الفاطميين من الشمال الأفريقى وأصبح لها طابعا محليا تطور وفقا للعصور التى تلت العصر الفاطمى .

وقد يتراءى للبعض أن هذا التأثير وافد من الشام باعتبار وجود المقرنصات داخل مثلث قمته لأسفل وقاعدته لأعلى وهو ما يطلق عليه فى الوثائق مقرنص حلبى ، إلا أننا نلاحظ هنا أن المقرنص المستخدم فى قبة مسجد جبزة من النوع البلدى أو المصرى والمميز بالعقد المنكسر وليس العقد المدبب الذى يميز المقرنص الحلبى .

كما تأثرت مجموعة چوبان مصطفى باشا ببعض التأثيرات المملوكية من الناحية الزخرفية (نجد هذا التأثير واضحا فى زخارف الفسيفساء الرخامية التى تزين جدان المسجد من أسفل[1] واستخدام الأحجار المتعددة الألوان (النظام الأبلق والمشهر) ونلاحظ أن معظم هذه الألواح الرخامية قد حملت من مصر بعد أن فكت من عمائرها بواسطة العثمانيين .

---

(١) Aslanapa (O)., Turkish Art and Architecture (London- 1971) Pl. 105 - 106 .

وقد اعتاد العثمانيون قبل ذلك كسوة جدان مساجدهم بواسطة البلاطات الخزفية ، والفسيفساء الخزفية مثل مسجد أورخان فى بورصه (١٣٣٩م) ومسجد مراد الأول فى مدينة أزنيك (١٣٧٨م) ومسجد مراد الثانى فى بورصه (١٤٢٤م) ومسجد السلطان سليم الأول (١٥٢٢م).

أما فيما يتعلق بالتأثيرات المملوكية على الفن العثمانى فى مجال الفنون التطبيقية فتبدو واضحة سواء فى الزخرفة أو الشكل أو بعض الطرق الصناعية .

ففى مجال الخزف عثر فى الحفائر التى أجريت فى منطقة ميلتس Mile-tos على مجموعة من الخزف نفذت زخارفها باللون الأزرق على أرضية بيضاء وتبدو عليها مسحة إيرانية . صينية ظاهرة[1] وقد أرجع (هبسون) ـ Hob-son[2] و (لين) Lane [3] هذه المجموعة إلى القرن ١٥ م وذلك بمقارنتها ببلاطات القاشانى التى تزين مسجد وقبة التوريزى بدمشق والتى ترجع لنفس التاريخ ، بينما أثبتت الحفائر التى أجراها أصلانابا Aslanapa عام ١٩٦٤ حول الأفران القديمة فى مدينة أزنيك أن هذا النوع من الخزف من إنتاج هذه المدينة فى فترة النصف الأول من القرن ١٦ م[4] .

ويتضح فى مجموعة الأوانى التى أخرجتها الحفائر التشابه من حيث مكونات الطينة وخزف مدينة أزنيك بينما يغلب على زخارفها استخدام الزخارف العربية المورقة والأوراق الصغيرة ورسوم الأزهار باللون الأزرق والأخضر على أرضية بيضاء .

وأهم مجموعة من هذه التحف عبارة عن مشكاوات خزفية تختلف تماما من حيث الشكل وأسلوب الزخرفة عن مثيلاتها العثمانية سواء ما أنتج قبل هذه الفترة أو تلك التى أنتجت فى النصف الثانى من القرن السادس عشر الميلادى واستخدم فيها اللون الأحمر المرجانى .

---

(٢) د. سعاد ماهر الخزف التركى (القاهرة ـ ١٩٦٠) ص ٣٢.

(٢) Hobson (R. L.) ., A Guide to the Islamic pottery of the Near East (British Museum : 1932) P. 79 .

(٣) Lane (A.)., Later Islamic Pottery (London - 1957) P. 42 .

(٤) Asuman Kotsuk. Iznik Ceramics Known as " Golden Horn ware " (Sanat, Yil. 3 Say 7 Hasiran (1977) P. 190 .

والنظرة الفاحصة المدققة لإحدى هذه المشكاوات توضح مدى قربها من أشكال المشكاوات الخزفية المملوكية وذلك من حيث مقارنتها بالنماذج التى وصلتنا من العصر المملوكى مثل المشكاة الخزفية التى يحتفظ بها متحف الفن الإسلامى[1] أو المشكاوات الزجاجية ذات البدن المنتفخ المسحوب إلى أعلى[2] ذلك من حيث الشكل ، كما تتضح هذه الصلة أيضا فى أسلوب الزخرفة بواسطة العروق النباتية على هيئة لفائف متناسقة تخرج منها وريقات نباتية وازهار محورة إلى جانب استخدام الكتابات على أرضية من الزخرفة النباتية وعادة ما تشتمل على سورة النور .

وإذا كان هبسون ولين قد أشارا إلى وضوح التأثيرات الإيرانية الصينية على هذا النوع من الخزف فإن ذلك يعتبر أمراً منطقيا وطبيعيا ، فقد تأثرت صناعة الخزف فى العصر المملوكى بتأثيرات إيرانية وصينية واضحة ولا سيما فى التحف التى استخدم فى تزيينها اللون الأزرق على أرضية بيضاء . والاحتمال القائم هو أن مجموعة من الخزافين المصريين الذين نقلهم السلطان سليم معه إلى تركيا هم الذين قاموا بصناعة هذا النوع من الخزف الذى عرف باسم خزف ميلتس أو أن يكون قد قام بصناعته خزافين أتراك حاولوا تقليد زخارف المشكاوات الزجاجية المملوكية .

أما فى مجال السجاد فقد كان لمصر باع طويل فى صناعة السجاجيد فى العصر المملوكى وإن كانت هذه الصناعة تختلف فى تركيا العثمانية اختلافا بينا عن تلك المصنوعة فى مصر ولا سيما فى الزخرفة ، إلا أن بعض الكتاب يرون أن هذه الصناعة تأثرت فى تركيا العثمانية بتأثيات مملوكية ظاهرة وعلى رأس هذا الفريق (كارل ديورى) Garel J. Dury إذ يذكر أن سجاجيد القرن

---

(١) مشكاة خزفية من عمل الخزاف غزال (من مقتنيات متحف الفن الإسلامى بالقاهرة) .

(٢) مشكاة زجاجية باسم الأمير الماس ترجع إلى حوالى سنة (٧٣٠هـ) رقم سجل ٣١٥٤ .

السادس عشر الميلادى والتى صنفت على أنها سجاجيد عثمانية بسبب العثور عليها فى تركيا إلا أن الحقيقة تكمن فى أنها صنعت بمصر[1].

ويدلل ديورى على صحة افتراضه قائلا « بأن أقدم أمثلة السجاجيد الأناضولية تعود إلى القرن الثالث عشر الميلادى أى إلى العصر السلجوقى ثم تجيء بعد ذلك بفترة تزيد عن القرنين حين تظهر لنا سجاجيد عشاق فى النصف الثانى من القرن السادس عشر الميلادى والسبب الذى أدى إلى اختفاء هذه الصناعة المشار إليها غير معروف »[2].

ويضيف ديورى قائلا أن هناك صلة بين زخارف هذه السجاجيد وخاصة تلك التى زينت بالبخاريات المزخرفة بالزخارف العربية المورقة (الأرابيسك) وبين الزخارف المملوكية من حيث الشكل وأسلوب التنفيذ[3].

ومما يدل على قوة التأثير المصرى على السجاد العثمانى أن سلاطين الدولة العثمانية كانوا يلحون فى طلب صناع السجاجيد القاهرية للسفر إلى إستانبول والعمل هناك فى مصانعها وقد سافر فعلا فى عهد السلطان مراد الثالث (١٥٧٤ ـ ١٥٩٥م) أحد عشر صانعا قاهريا أخذوا معهم من القاهرة كميات وافرة من الصوف المصبوغ[4].

كما يتضح التأثير المصرى المملوكى على الفن العثمانى بوضوح فى فن التجليد وإذا كان هذا الفن كما يقول (زاره) Sarre قد قام على أكتاف المجلدين الإيرانيين ففى نفس الوقت لا يمكن أغفال دور المجلدين المصريين

---

(١) Dury (J. C)., Art of Aslam (Germany - 1970) P. 185.

(٢) Dury (J. C)., Op. Cit., P. 185 .

(٣) Dury (J. C)., Op. Cit., PP. 188 - 189 .

(٤) د. عبد الرحمن فهمى « السجاد » ضمن كتاب القاهرة تاريخها آثارها وفنونها) (القاهرة ـ ١٩٧٠) ص ٥٨٥ .

الذين أرسلهم السلطان سليم الأول بعد فتحه لمصر [1] ويتضح هذا التأثير فى نقل بعض الأساليب الصناعية الجديدة من ناحية واستخدام الزخارف والتكوينات المملوكية وخاصة عنصر البخارية المزينة بالزخارف العربية المورقة .

أما فيما يتعلق بصناعة المنسوجات فالواضح أن الأتراك العثمانيين قد أحرزوا تقدما كبيرا فى هذه الصناعة متأثرين فى ذلك بما ورثوه عن أسلافهم السلاجقة ، كما أنهم تأثروا أيضا فى هذا المجال بالفنانين المصريين فقد زخرف العثمانيون منسوجاتهم بواسطة طبع الزخارف على الأقمشة بعد نسجها وقد كانت هذه الطريقة من الطرق المفضلة بشكل ملحوظ فى عصر المماليك وقت الفتح العثمانى لها وليس من المستبعد أنها قامت فى تركيا العثمانية على يد عمال من مصر يحذقونها ، وقد أطلق العثمانيون على القماش المزخرف بهذه الطريقة اسم (منسوجات اليزما) Yazma .

كما تتضح التأثيرات المملوكية فى التحف المعدنية فى القرن السادس عشر الميلادى من حيث استخدام الأشكال وبعض العناصر الزخرفية المملوكية [2] وبعض العبارات التى وردت على التحف وما اشتملت عليه من ألقاب مختلفة . خلاصة القول فى هذا المضمار أن علاقة مصر بالدولة العثمانية كانت علاقة تأثير وتأثر وكان هذا التأثير يتفاوت وفقا للأحوال السياسية التى مرت بها مصر من قوة وضعف وكانت الروح المصرية تتضح فى الفترات التى تضعف فيها سلطة الحكومة المركزية فى إستانبول ونجد أفضل مثال لذلك فترة حكم على

---

(1) sarre, Islamic Book binding (1933) P. 17 .

(2) يتضح التأثير المملوكى على المعادن العثمانية فى اقتباس أشكال التنانير المملوكية التى تتميز بالشكل النصف المخروطى مثال ذلك تنور فضى من صناعة تركيا فى القرن ١٦ والذى يشبه تنانير السلطان قايتباى .

(راجع : معرض الفنون المعدنية والخشبية الإسلامية) ١٩٨٣ (تركيا ـ إستانبول) لوحة رقم ١٢ .

بك الكبير التى صاحبت ظهور المدرسة المحلية فى الفن .

ويتضح لنا من العرض السابق أن الأتراك العثمانيين لم يكونوا ضد الحركة الحضارية أو الفنية فى مصر أو غيرها من الولايات العثمانية فتمتع كل قطر بشخصيته على الرغم من التبعية السياسية للدولة العثمانية . ولعل ما كتبه الرحالة التركى أولياجلبى عن مصر فى الجزء العاشر من رحلته والذى خصصه لهذا الغرض ينهض دليلا قويا على أن العثمانيين لم يعملوا على أن تظل عاصمتهم إستانبول هى الوحيدة المتمتعة بتواجد النابغين فى شتى المجالات الحضارية ، كما أنها تنهض دليلا قويا على استمرار عجلة التقدم والبناء فى شتى الفنون المعمارية والزخرفية بالقاهرة وغيرها من المدن .

وقد وصل هذا الرحالة إلى مصر أول مرة عام ١٦٧٢ م وعاد إليها من سياحته فى أفريقيا عام ١٦٧٦ ، أما تاريخ مغادرته القاهرة آخر مرة فغير معروف .

وقد قدم لنا أوليا جلبي إحصائيات على قدر كبير من الأهمية بالنسبة للمشتغلين بعلم الآثار والحضارة الإسلامية ومن هذه الإحصائيات عن القاهرة أن بها ثلاثة آلاف معمارى نساج متخصصين فى عمل ستائر الكعبة ومائة وخمسون مجلدا للكتب وثلثمائة وخمسون بناءا متخصصين فى بناء الحمامات كما ذكر أنه كان يوجد في مصر فى ذلك الوقت ستة آلاف ومائة وست وسبعين مدرسة أولية وثلث هذا العدد فى القاهرة وحدها أى ما يقرب من ألفين وخمسين مدرسة أولية (كتاب) .

وعن مساحة خان الخليلى يحدثنا أيضا أولا جلبى ويذكر أنها كانت تبلغ مائة فى مائة ذراع وبه مائتى دكان ومبناه مكون من أربعة طوابق وبالخان جامع صغير ، وفى بولاق خان يحمل نفس الاسم أيضا .

ومما يدل على ازدهار الحياة الطبية فى مصر يذكر لنا أوليا جلبى أنه كان

بالقاهرة ستون جراحا وأربعين طبيبا ومائتين وتسعون صيدليا هذا غير الذين يعملون فى الحكومة من الجراحين والأطباء والصيادلة كما ذكر أن القاهرة كانت مركزا عظيما لصناعة الأدوية وأنه كان يصدر منها إلى بقية البلاد العثمانية وإلى أوروبا .

ومما هو جدير بالذكر أن أوليا جلبى لم يكن متزوجا لمرض ألم به استمر سبعة وعشرون عاما عقم بسببه ويحكى أنه شفى من مرضه هذا فيما بعد وأخذ جسمه يسمن بعد أن كان نحيلا وتم شفائه بواسطة دواء يسمى الترياق الفاروقى يستخرج من الثعابين فى مستشفى قلاوون بالقاهرة ولم يكن هذا الدواء يحضر إلا فى مصر ولمرة واحدة فى العام ويصدر إلى إستانبول[1] . ويثبت لنا ذلك أن العثمانيين لم يكونوا ضد الحركة التعليمية أو الطبية فى مصر . فقد كان بوسعهم أن يقوموا بترحيل هذه المجموعة من الأطباء والصيادلة إلى مدينة إستانبول وذلك للإستفادة بخبراتهم فى هذا المجال ولكنهم أبقوا عليهم .

---

(١) راجع فى ذلك : د. محمد حرب عبد الحميد ، تجربة مثيرة لرحالة تركى مضى ٤٤ عاماً فى ٢٣ دولة . العربى ، سبتمبر ١٩٨١م ، ص ١٠٤ ـ ١٠٧ .

البلاطات والتحف الخزفية

تأثرت زخرفة العمائر فى مصر فى العهد العثمانى تأثرا واضحا بطريقة العثمانيين المفضلة فى زخرفة الجدران والمتمثلة فى استخدام الكسوة الخزفية . وقد مر هذا الاستخدام فى مصر العثمانية بعدة مراحل أو أدوار لن يتسنى لنا فهمها بصورة واضحة دون الإشارة إلى نقطة هامة ، وهى أن مصر قد عرفت هذا الاستخدام قبل العصر العثمانى[1] .

ففى بداية القرن الرابع عشر الميلادى ظهر أسلوب جديد فى زخرفة العمائر المملوكية بمصر وتمثل هذا الأسلوب فى استخدام البلاطات والفسيفساء الخزفية فى تكسية قمم وأبدان المآذن[2] ورقاب القباب[3] والقباب[4] والجدران[5] . (اللوحات أرقام ١ ، ٢ ،٣ ، ٤ ، ٥).

---

(١) عرفت مصر هذا الاستخدام قبل العصر الإسلامى إذ استخدمت البلاطات الخزفية فى عصر الدولة القديمة فى كسوة جدران الحجرات السفلى من هرم سقارة المدرج إذ كسيت ببلاطات خزفية صغيرة الحجم مقاس ٦ × ٣٫٨٠ سم وهى ذات لون تركوازى .

(٢) تعتبر مئذنة (خانقاه بيبرس الجاشنكير ـ ٧٠٩هـ/ ١٣١٠م) المثال الأول لهذا الاستخدام بمصر تليها مئذنتى مسجد الناصر محمد بالقلعة (٧٣٥هـ/ ١٣٣٥م) ثم مئذنة مدرسة السلطان الغورى (٩١٠هـ/ ١٥٠٤م) قبل أن يطرأ عليها التغيير الذى نراه الآن ، والمئذنة التى شيدها بالأزهر وما تزال قائمة (٩١٦هـ/ ١٥١٠م).

(٣) من أقدم أمثلة استخدام الفسيفساء الخزفية فى زخرفة رقاب القباب رقبة قبة سبيل الناصر محمد بالنحاسين ٧٢٧هـ/ ١٣٢٦م) ورقبة قبة مسجد اصلم البهائى (٧٤٦هـ/ ١٣٤٥م) ثم رقبة قبة خانقاه أم أنوك (شيدت قبل عام ٧٤٩هـ/ ١٣٤٩م) أما المثال الأول لاستخدام البلاطات الخزفية فى كسوة رقاب القباب بمصر فيظهر فى رقبة قبة ضريح الأمير طشتمر (حمص أخضر) ، (٧٣٥ هـ / ١٣٣٤م) ثم قبة ابن غراب التى شيدت قبل عام (٨٠٨ هـ / ١٤٠٨م) يليها رقبة قبة مدرسة الغورى ويحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بهذه المجموعة من البلاطات أرقام سجل من (٩٦٨ ـ ١٥٢٥) .

(٤) من أقدم الأمثلة قبة إيوان الناصر محمد (٧١٥ هـ ١٣١٥م) (مندثرة) ، قبة الإمام الشافعى (فى فترة تجديد قايتباى أو الغورى) .

(٥) نذكر منها (نفيس سبيل السلطان قايتباى (٩٠١ هـ / ١٤٩٦م) ونفيس خاص بأحد أبنية السلطان جنبلاط .

ويعتبر القرن الرابع عشر الميلادى عصر نهضة فنية رائعة فى مصر ساعد على ذلك العلاقات الطيبة لدولة المماليك مع العالم الخارجى بصفة عامة والشرق بصفة خاصة مما أدى إلى تطعيم الفنون بمصر بعناصر فنية جديدة ظهرت آثارها واضحة فى صناعة الخزف والبلاطات ، ويبدو واضحا أن فكرة التكسية بالخزف قد عرفتها مصر فى العصر المملوكى عن إيران ، وإذا كانت البلاطات الخزفية قد عرفت فى إيران قبل ذلك التاريخ بأربعة قرون على الأقل فإنه من خلال ذلك يتضح لنا أنه كان هناك وقت كاف لكى ينتقل هذا الأسلوب الفنى إلى القاهرة فى العصر المملوكى . وإن كانت البلاطات الخزفية المملوكية لم تكن ذات شكل نجمى ولا تتشابه مع مثيلتها الإيرانية المعاصرة من حيث الألوان والشكل العام والزخارف ، كما أنها لم تكن مذهبة ولا تحمل أسماء صناع أو تواريخ للصناعة إلا أنه من الثابت أن فكرة الاستخدام قد أتت من إيران ، أما مكان صناعة هذه البلاطات فقد كان بمصر وأن صناعها إما أن يكونوا إيرانين الأصل أو صناع مصريين تعلموا هذا النوع من الإنتاج الخزفى على يد هؤلاء لاصناع الذين هاجروا عدد كبير منهم من إيران والعراق مع من هاجر من الصناع إلى الشام ومصر فرارا من غزو المغول لشرق العالم الإسلامى فى القرن الثالث عشر الميلادى .

وتنقسم البلاطات الخزفية المملوكية إلى نوعين ، النوع الأول ويتمثل فى البلاطات ذات اللون الواحد والذى قد يكون أخضر أو أزرق أو تركواز ، والنوع الثانى ويتمثل فى البلاطات ذات الزخارف الكتابية والهندسية والزخارف العربية المورقة والتى يغلب على ألوانها اللون الأخضر والأزرق والأسود .

غير أننا نلاحظ أن هذه الصناعة قد أصابها التدهور فى نهاية هذا العصر ، ويبدو ذلك واضحا فى مجموعة البلاطات الخزفية التى كات تكسو رقبة قبة الغورى ونلمس هذا الضعف فى خشونة المظهر ورداءة الطينة التى تكثر بها

الشوائب بالإضافة إلى سمكها الكبير وألوانها الزرقاء غير النقية المستخدمة على أرضية بيضاء غير ناصعة .

ولم يكن من الطبيعى أن تنطفى شعلة نار مواقد أفران مصانع الخزف المملوكية فى يوم وليلة عقب دخول العثمانيين القاهرة فى عام ١٥١٧م . وفى الوقت نفسه لم يكن بالشيء السهل على خزافى المدرسة المملوكية أن يتخلوا فجأة عن أساليبهم وينتجون أعمالا خزفية وفقا للأساليب العثمانية . ولذلك نجد أن هذه المصانع تستمر فى إنتاجها الخزفى حتى منتصف القرن السادس عشر الميلادى وفقا للأساليب والزخارف المملوكية سواء فى إنتاج بلاطات ذات لون واحد هو الأخضر فى أغلب الأحيان أو إنتاج بلاطات ذات زخارف مرسومة تحت الطلاء باللون الأزرق أو الأخضر .

وفى النصف الثانى من القرن السادس عشر الميلادى لا نجد فى عمائر القاهرة العثمانية أى استخدام للبلاطات الخزفية ، واستمر هذا الحال حتى مطلع القرن السابع عشر الميلادى فنجد البلاطات الخزفية تعود للظهور مرة أخرى إذا استخدمت فى زخرفة العمائر فى هذا القرن بلاطات خزفية ذات أسلوب جديد يختلف من الناحية الزخرفية والصناعية عن الأسلوب المتبع فى القرن السادس عشر الميلادى والذى يعتبر استمرارا للأسلوب المملوكى .

وقد تميزت هذه البلاطات بالتنوع الواضح من حيث الزخارف والألوان والطينات والأشكال ، وتحديد المكان الذى صنعت فيه هذه البلاطات على قدر كبير من الأهمية أو بمعنى أوضح هل صنعت محليا ؟ أم أنها مجلوبة من تركيا العثمانية ؟ كما أنه ليس من السهل أن نقرر أو نجزم بأن هذه البلاطات تنسب إلى أى من طوائف صناع الخزف فى القاهرة ، كما أن قلة الكتابات التى تشير إلى بعض الأسماء أو التواريخ وندرة المعلومات التى وصلتنا عن هذه الصناعة تفرض علينا أن نلتزم بالأسلوب الصناعى والزخرفى أكثر من اعتمادنا

على المركز الصناعى فى معظم الأحيان فى تأريخ البلاطات الخزفية فى عمائر مصر العثمانية .

ويمكننا فى هذه الحالة على سبيل المثال نسبة البلاطات التى تحتوى زخارفها على اللون الأحمر الطماطمى (المرجانى)[1] إلى تركيا العثمانية ذلك أن هذا اللون قد تفرد به منطقة آسيا الصغرى وصار يميز منتجاتها من الأوانى والبلاطات الخزفية منذ النصف الثانى من القرن السادس عشر الميلادى . وعلى ذلك فإن البلاطات الخزفية بعمائر مصر العثمانية المستخدم فيها هذا اللون تكون مستوردة من تركيا وليست من صناعة مصر أو القاهرة والتى تميزت بلاطاتها الخزفية باستخدام اللون الأزرق أساسا إلى جانب الأخضر[2] كما أنه لا يمكن الاعتماد فقط على تاريخ تأسيس العمائر فى تأريخ البلاطات الخزفية الموجودة بل يجب فى مثل هذه الحالة أن تفحص عجينة البلاطات وزخارفها والألوان المستخدمة فيها[3] ويتضح ذلك فى العمائر التى تعود لفترات زمنية تسبق الفترة العثمانية والتى زخرفت بالبلاطات الخزفية فى العهد العثمانى ، وأيضا فى العمائر العثمانية التى زخرفت ببلاطات خزفية منقولة من عمائر أخرى سابقة عليها فى التاريخ .

كما تأثرت صناعة البلاطات الخزفية بمصر فى القرن الثامن عشر الميلادى إلى جانب الأساليب العثمانية بأساليب فنية جديدة من الناحية الزخرفية والصناعية نتيجة للتيارات الفنية التى أتت من شمال أفريقيا والمغرب من ناحية ، ومن أوربا من ناحية أخرى ، وبدأت هذه التأثيرات تلعب دورا واضحا فى هذه

---

(١) نجح الخزاف العثمانى فى إنتاج أنواع من الخزف والبلاطات تجمع فى أسلوب صناعتها بين الرسم تحت الطلاء الزجاجى وفوقه فى آن واحد عن طريق استخدم هذا اللون الأحمر القرمزى .

(٢) Lane Pool (S.) The Art of the Saracens in Egypt (London P. 236 .
Butler., (A. J). Islamic pottery (London - 1922) P. 171 .

(٣) د. سعاد ماهر الخزف التركى (القاهرة ـ ١٩٦٠) ص ٦٧ .

الصناعة منذ بداية النصف الثانى من القرن الثامن عشر الميلادى وحتى نهايته .

وإذا كانت مصر قد اعتمدت فى زخرفة مبانيها فى القرن السابع عشر الميلادى والنصف الأول من القرن الثامن عشر الميلادى على البلاطات الخزفية المستوردة من الدولة العثمانية من مدينة أزنيك أو كوتاهية أو استانبول فقد قدر لهذه الصناعة أن تنهض مرة أخرى فى البلاد وقد حمل الخزافون المغاربة الذين أتوا من شمال أفريقيا لواء هذه النهضة الفنية وبذلك ولدت مدرسة محلية مصرية جديدة فى صناعة الخزف والبلاطات الخزفية فى هذه الفترة لها مميزاتها الواضحة . وغدت القاهرة وغيرها من المدن مثل الإسكندرية ورشيد ودمياط وأدفينا مراكز صناعية لهذه المدرسة المحلية المصرية .

البلاطات الخزفية فى القرن السادس عشر الميلادى :

أولا : البلاطات الخزفية فى القباب :

١ ـ مسجد سليمان باشا (سارية الجبل)[1] ٩٣٥هـ/ ١٥٢٨م :

استخدمت البلاطات الخزفية التى صنعت وفقا للأساليب المملوكية من

---

(١) يذكر المقريزى : (المواعظ والاعتبار فى ذكر الخطط والآثار ، طبعة الأوفست ج ٢ ص ٢٠٢ ، ٢٠٣) عند ذكر قلعة الجبل : أنه كان يوجد على الجبل قبل بناء القلعة عدة مساجد منها مسجد قسطة أنشأه أبو منصور قسطة الحافظ أبو الطاهر السلفى عند حديثه عن جامع قسطة أنه كان يوجد بالقلعة مسجد الردينى ولقد أثبت أحمد رمزى اعتمادا على ما جاء فى المقريزى ، وعلى اللوحة التأسيسية التى نقلت من مكانها ووضعت على قبر أبى المنصور قسطة أن هذا المسجد أنشأه أبو منصور قسطة الأرمنى الذى كان واليا على الإسكندرية فى العصر الفاطمى سنة ٥٣٥هـ وأن هذا المسجد قد انتقل إليه أبو الحسن الردينى واستمر فى التدريس به إلى أن مات سنة ٥٤٠هـ ويكمل على مبارك (الخطط التوفيقية الجديدة لمصر والقاهرة ـ بولاق سنة ١٣٠٦ هـ ـ ج ٥ ص ١٤) تاريخ المسجد فيذكر أنه فى سنة ٩٣٥هـ جدد هذا الجامع سليمان باشا الذى كان واليا على مصر كما هو ثابت على اللوحة التأسيسية أعلى الباب الغربى .

راجع : د. سعاد ماهر : مساجد مصر وأولياؤها الصالحون ج ٢ ، ص ٣٨ ، ٣٩ .

حيث الطينة والألوان فى كسوة قباب هذا المسجد فتكسو القبة الكبيرة والقباب الصغيرة بلاطات خزفية ذات لون واحد وهو اللون الأزرق الداكن[1] (لوحة رقم ٦ ، ٧).

٢ ـ قبة الشيخ سعود[2] (٩٤١هـ/ ١٥٣٤م) :

تكسو البلاطات الخزفية الجزء السفلى للقبة من الخارج . وتأخذ هذه البلاطات الشكل المربع وهى ذات لون واحد هو اللون الأخضر وذلك فى ستة صفوف متتالية وهناك احتمال قائم فى أن تكون المساحة المتبقية من القبة كانت مكسوة بالبلاطات الخزفية أيضا . وقد ثبتت هذه البلاطت بواسطة مسامير مدقوقة فى منتصف كل بلاطة ، وقد استخدم هذا الأسلوب فى لصق البلاطات الخزفية فى العصر المملوكى فى قبة الإمام الشافعى حيث ثبتت بواسطة مسامير ذات رؤوس كبيرة مدقوقة بين المساحة الفاصلة بين كل بلاطة وأخرى . وهذه البلاطات بقبة الشيخ سعود صنعت وفقا للأساليب المملوكية كما يتضح من طينتها وألوانها وطريقة لصقها . (لوحة رقم ٨).

---

(١) ذكر الرحالة أوليا جلبى بعض المعلومات عن هذا المسجد والبلاطات الخزفية التى كانت تزين قبابه حيث أشار إلى أن للجامع قبة واحدة كبيرة مدورة ذات لون كحلى (الأزرق الداكن)، وفى موضع آخر يذكر أن القبب الكبيرة والقبب الصغيرة جميعها مستورة (أى مكسوة) بقيشانى كحلى اللون والذى يراه من بعيد يظن أنه رصاص . كما ذكر أوليا جلبى أيضا أن هذه الكسوة الخزفية من القيشانى الصينى وإن كان من الراجح أنها صناعة محلية .

(٢) يذكر على مبارك (المرجع السابق مجلد ١ الجزء الثانى ص ١٠٥) : أن هذه القبة تقع فى شارع سويقة العزى المتفرع من شارع سوق السلاح وكان أصلها زاوية صغيرة بداخلها ضريح الشيخ سعود المجذوب عليه قبة خضراء (يرجع ذلك إلى غلبة اللون الأخضر على البلاطات التى تزينها) بناها له سليمان باشا عام ٩٤١هـ ـ ١٥٣٤ م . وترجم له الشعرانى فى طبقاته وقال : أنه مات سنة إحدى وأربعين وتسعمائة ودفن فى هذه الزاوية فعرفت به .

٣ ـ المدرسة السليمانية[1] (٩٥٠هـ/ ١٥٤٣م) :

كسيت القباب الصغيرة التى تغطى غرف الطلبة ببلاطات خزفية ذات لون أخضر .

وقد اندثرت معظم هذه البلاطات ولم يتبق منها إلا أجزاء قليلة جدا فى عدة مواضع بهذه القباب ، ويتضح لنا من النماذج السابقة أن تكسية رقاب القباب بالبلاطات الخزفية وإن كان قد ظهر فى بداية القرن ١٤م إلا أن التطور إلى كسوة القباب بتمامها كان فى العصر العثمانى فى القرن ١٦م كما نرى ذلك فى قباب مسجد سليمان باشا بالقلعة وقبة الشيخ سعود وقباب المدرسة السليمانية .

ثانيا : البلاطات الخزفية فى رقاب القباب والمداخل والنوافذ :

١ ـ قبة الأمير سليمان[2] (٩٥١هـ/ ١٥٤٤م) :

تعتبر هذه القبة من أجمل القباب التى شيدت فى العصر العثمانى بمصر ، وقد بنيت وفقا للأسباب المملوكية ، كما زينت أيضا ببلاطات خزفية تنتمى فى أسلوبها الزخرفى والصناعى للطراز المملوكى . فقد كسيت رقبة القبة ببلاطات خزفية مربعة الشكل وذلك فى صفين ، وهى ذات زخارف نباتية

---

(١) يذكر على مبارك : المرجع السابق (مجلد ج ٢ ص ٣٨) هذه المدرسة باسم التكية السليمانية وأنها تقع بشارع الروضة ، كما ذكر أيضا أنها كانت تعرف أولا باسم مدرسة سليمان باشا عمرها الأمير سليمان باشا فى سنة خمسين وتسعمائة ، كما أن فهرس مصلحة الآثار يشير إليها تحت اسم تكية ، والواقع أنها مدرسة لسببين هامين يرجع أولهما إلى تخطيطها الذى يمثل طراز المدرسة العثمانية والذى تأثرت به عمارة المدرسة فى القاهرة فى القرن ١٦م وثانيهما إلى اللوحة التأسيسية التى تعلو مدخلها الرئيسى والتى تشير إلى أنها مدرسة .

(٢) تقع هذه القبة فى جبانة المماليك بالصحراء .

وكتابية نفذت باللون الأزرق على أرضية بيضاء وتشير هذه الكتابات إلى نص قرآني[1] بخط الثلث المملوكي يتخلله أشكال الأزهار والوريدات والأوراق النباتية (لوحة رقم ٩) كما تكسو البلاطات الخزفية (النفيس) الذي يعلو مدخل الضريح بين العتب والعقد العاتق وكذلك فتحات (النفيس) أعلى النوافذ التي تفتح اثنتان منها في كل من الضلع الغربي والشرقي وواحد في الضلع الشمالي ، وقوام زخارف هذه البلاطات فرع نباتي يأخذ شكل القلب المتكرر والذي يزداد كبرا في الحجم كلما اتجه إلى مركز (النفيس) ، ويحصر شكل القلب داخله ورقة خماسية شاع استخدامها في الخزف والبلاطات الخزفية المملوكية ولهذه الورقة اذينان وتنتهي بفرعين صغيرين ويتوسط كل (نفيس) كتابة داخل دائرة بالخط الثلث المملوكي نصها :

١ ـ (الله ربي) (الله ربي) في الناحية الغربية .

٢ ـ (الله ربي) (فتح من الله) في الناحية الشرقية .

٣ ـ (الله ربي) في الناحية الشمالية .

أما النفيس الذي يعلو المدخل فهو أكبر حجما وقد فقدت البلاطة التي تتوسطه والتي من المرجح أنها كانت تشتمل على زخارف كتابية تشبه تلك بأعلى النوافذ .

وقد نفذت هذه الزخارف باللون الأزرق والأخضر الباهت على أرضية بيضاء .

ويذكر (برجس Briggs) أن مدينة دمشق قد أنتجت في هذه الفترة بلاطات خزفية تتشابه مع تلك التي تزين قبة الأمير سليمان وإن كان من

---

(١) آية الكرسي .

الصعب أن نجزم أن بعض من هذه البلاطات قد استوردت من دمشق(١) .

والحقيقة أن زخارف هذه البلاطات ذات صلة وثيقة بأعمال أخرى ترجع إلى العصر المملوكى مما يؤكد أنها من صناعة القاهرة فى العهد العثمانى .

البلاطات الخزفية فى القرن السابع عشر الميلادى :

أولا : البلاطت الخزفية فى رقاب القباب :

استخدمت البلاطات فى هذه الفترة فى كسوة رقاب القباب ونرى أقدم مثال لذلك فى رقبة قبة مسجد سيدى عقبة (١٠٦٦هـ/ ١٦٥٥م)(٢) وإذا كانت معظم هذه البلاطات قد سقطت فلا يزال متبقيا من هذه الكسوة ثلاث بلاطات مربعة فى الناحية الغربية للقبة ، وقوام زخارفها تصميم متكرر يتمثل فى شكل الفازة التى تخرج منها زهور القرنفل على شكل حزمة(٣) وذلك باللون الأخضر والأزرق على أرضية بيضاء ، وهى من صناعة تركيا وليست من صناعة القاهرة وتعتبر هذه القبة ثانى قبة كسيت رقبتها فى العهد العثمانى بالقاهرة بواسطة البلاطات الخزفية إذ أن الأولى كانت قبة الأمير سليمان أغا (٩٥١هـ/ ١٥٤٤م).

---

(١) Briggs, (M. S) Muhammaden Architecture in Egypt and palestine (London - 1944) P. 231 .

(٢) يقع هذا المسجد فى الطرف الجنوبى الشرقى لقرافة الإمام الشافعى لعقبة بن عامر هو السيد عقبة بن عامر بن عبس بن عتيم بن عدى بن عمرو ابن رفاعة بن جهينة الجهنى الصحابى من أعلام الصحابة ، ويقال أن البقعة التى دفن فيها عقبة أيضا قبر عمرو بن العاص وغيره من الصحابة وكانت تحويهم القبة التى هدمها صلاح الدين الأيوبى وقام بإنشاء قبة عظيمة غيرها جددها ملك مصر الكامل ، وفى سنة ١٠٦٦هـ/ ١٦٥٥م وعنى بتجديد المسجد وإنشائه على ما هو عليه الآن والى مصر الوزير محمد باشا سلحدار الملقب بأبى النور .

(٣) نلاحظ أن هذا التصميم الزخرفى يرجع إلى ما قبل العصر الإسلامى إلى العصر الهلينستى وقد ورثه الفنان المسلم وطور فيه منذ بداية العصر الأموى وحتى نهاية العصر العثمانى .

ثانيا : البلاطات الخزفية فى المحاريب :

يعتبر محراب مسجد الملكة صفية (١٠١٩هـ/ ١٦١٠م)[١] أقدم المحاريب العثمانية بمصر المزينة بالبلاطات الخزفية إذ تكسو كوشات عقد المحراب بلاطات خزفية قوام زخارفها أفرع حلزونية رفيعة تخرج منها الأوراق المسننة المركبة والزهور وذلك باللون الأزرق بدرجاته المختلفة على أرضية بيضاء وهى ذات صلة واضحة بتلك التى كانت تنتجها مدينة أزنيك فى هذه الفترة . (لوحة رقم ١٠) .

أما المثال الثانى لهذا الاستخدام فيتمثل فى محراب قبة رباط الآثار (١٠٧٣هـ. ١٦٦٢م)[٢] إذ تكسو حنية المحراب بلاطات مربعة صغيرة الحجم تكون كل أربعة منها تصميم زخرفى يتمثل فى شكل معين أو نجمى يتوسط كل بلاطة تنتهى زواياه بأشكال الزهور ويحصر داخله زهرة مماثلة بينما تشغل بقية المساحة أفرع نباتية دقيقة تخرج منها زهرة عرف الديك واللالة المرسومتان بأسلوب محور . ويفصل بين كسوة حنية المحراب وطاقيته إطار من البلاطات المستطيلة التى حجزت زخارفها النباتية باللون الأبيض على أرضية زرقاء ، أما طاقية المحراب فكسيت ببلاطات تتشابه من حيث المقاس والزخارف مع تلك التى تزين الحنية ، بينما نجد أن كوشات عقد المحراب يزينها بلاطات من الحجم

---

(١) يقع هذا المسجد بحارة الداودية بشارع محمد على ، وعلى الرغم من أنه قد أطلق عليه اسم سيدة وهى « الملكة صفية » إلا أن منشئه هو عثمان أغا بن عبد الله أغا دار السعادة ثم آل بطريق شرعى إلى سيدته الملكة صفية وهى زوجة السلطان مراد الثالث ووالده ابنه السلطان محمد خان الثالث (حسن عبد الوهاب : تاريخ المساجد الأثرية ، القاهرة ١٩٤٦ الجزء الأول ص ٣٠٦ ، ٣٠٧).

(٢) توجد بعض قطع الرخام المرقوم داخل هذه القبة عليها بأحرف ثلث مربعات من الشعر وتاريخ (١٠٧٧هـ) ولا شك أن هذ التاريخ يشير إلى التجديد الذى حدث فى هذا المسجد فى العهد العثمانى (محاضر لجنة حفظ الآثار العربية عن عام ١٩٠٠ ـ ص ١١٧ ، ١١٨) .

الكبير قوام زخارفها تصميم متكرر يتمثل فى زهرة الرمان المركبة التى تتوسط كل بلاطة يحيط بها الأفرع والأوراق النباتية المسننة الكبيرة الحجم .

وقد نفذت معظم زخارف هذه البلاطات باللون الأزرق على أرضية بيضاء وهى ليست من صناعة القاهرة بل جلبت من تركيا ويتضح ذلك من زخارفها وألوانها والطلاء الزجاجى والطينة البيضاء الناصعة .

كما استخدمت البلاطات الخزفية فى هذه الفترة فى كسوة مناطق دائرية تعلو المحاريب[1] ونرى أول مثال لهذا الاستخدام فى مسجد أق سنقر الفرقانى (١٠٨٠هـ/ ١٦٦٩م)[2] إذ تعلو المحراب منطقة مستديرة زينت ببلاطة خزفية قوام زخارفها زهرية تخرج منها أزهار القرنفل على شكل حزمة وذلك باللون الأزرق على أرضية بيضاء ناصعة .

كما يظهر المثال الثانى أعلى محراب مسجد ذو الفقار بك (١٠٩١هـ/ ١٦٨٠م) إذ تعلوه منطقة مربعة منحوتة فى الحجر تتوسطها منطقة مستديرة كسيت بالبلاطات الخزفية ذات الزخارف النباتية من أفرع وأزهار مرسومة باللون الأخضر والأزرق على أرضية بيضاء ، ونلاحظ أن هذه المجموعة من البلاطات مجلوبة من عمائر سابقة وهى تفتقد إلى الانسجام والوحدة الفنية نتيجة لاختلاف الزخارف والألوان[3] .

---

(١) كانت هذه المنطقة فى الفترة السابقة على العهد العثمانى تزين بواسطة النوافذ المزينة بالزخارف الجصية الملبسة فى الزجاج الملون أو بمناطق مستديرة أو مربعة تشغلها زخارف نحتا فى الحجر غالبا ما تكون هندسية .

(٢) يقع هذا المسجد فى درب سعادة وأمر بإنشائه الأمير آق سنقر الفرقانى عام ١٠٨٠هـ - ١٦٦٩ م .

(٣) كسى محراب مسجد التى برمق ببلاطات خزفية ترجع إلى صناعة مدينة أزنيك فى النصف الثانى من القرن ١٧ م .

البلاطات الخزفية فى الواجهات :

اقتصر استخدام البلاطات الخزفية فى هذه الفترة على كسوة مساحات صغيرة من واجهات العمائر مثل النفيس الذى يعلو المداخل والنوافذ ، إلى جانب كسوة مناطق محدودة من واجهات الأسبلة والمساجد، وكانت البلاطات فى هذه الحالة تلصق فى أماكن تركت لها على هذه الواجهات وتكون الجفوت اللاعب ذات الميمات أطرا لها على جانبى اللوحة التأسيسية للمبنى[1] ، وتسود معظم البلاطات وحدة زخرفية متكررة رسمت زخارفها بأحجام كبيرة وألوان براقة حتى يتبين الناظر إليها من مسافة بعيدة جمال وروعة ألوانها .

وتنوعت زخارف بلاطات هذه الفترة من حيث العناصر والألوان إذ نجد تكوينات زخرفية جديدة مثل تلك التى تزين واجهة سبيل مصطفى سنان[2] (١٠٤٠هـ/ ١٦٣٠م) والذى يعتبر أقدم مثال لاستخدام البلاطات فى القرن ١٧م بالقاهرة ، وتتمثل فى تصميم زخرفى عبارة عن دائرة مفصصة يتوسطها زهرة تخرج منها أفرع حلزونية فى شكل مروحى تنتهى كل منها بزهرة مركبة، واشتملت هذه البلاطات على لمسات من اللون الأحمر المرجانى بالإضافة إلى الألوان السائدة مثل الأزرق والأخضر (لوحة رقم ١١).

---

(١) أهم العمائر التى زينت من الخارج بالبلاطات الخزفية فى هذه الفترة : سبيل مصطفى سنان (١٠٤٠ هـ/ ١٦٣٠م) سبيل وكتاب خليل أفندى المقاطعجى (١٠٤٢هـ/ ١٦٣٢م) سبيل مصطفى طبطاى (١٠٤٧هـ / ١٦٣٧م) مسجد آق سنقر الفرقانى (١٠٨٠هـ/ ١٦٦٩م) سبيل وكتاب أودة باشى (١٠٨٤هـ/ ١٦٧٣م) سبيل محمد بك ذو الفقار (١٠٨٤هـ/ ١٦٧٣م) سبيل يوسف أغا الحبشى (١٠٨٨هـ/ ١٦٧٧م) سبيل محمد كتخدا الحبشى (١٠٨٨هـ/ ١٦٧٧م) (لوحة رقم ١٤) سبيل وكتاب عباس أغا (١٠٨٨هـ/ ١٦٧٧م) ومسجد ذو الفقار بك (١٠٩١هـ/ ١٦٨٠م) وسبيل وكتاب حسن أغا كوكليان (١١٠٦هـ/ ١٦٩٤م) .

(٢) يقع هذا السبيل بشارع سوق السلاح أنشأه مصطفى سنان باشا عام (١٠٤٠هـ) .

كما نجد تكوين زخرفي آخر ساد في هذه الفترة عبارة عن رسم زهرة بأسفل كل بلاطة يخرج منها ورقتان مسننتان مركبتان يعلوهما عنصر نباتي كأسي ينتهي من أسفل بزهور عرف الديك مثل تلك التي تزين واجهة سبيل وكتاب أودة باشي[1] (١٠٨٤هـ/ ١٦٧٣م) (لوحة رقم ١٢، ١٣) . وتزين الواجهة الغربية والجنوبية لسبيل وكتاب حسن أغا كوكليان[2] (١١٠٦هـ/ ١٦٩٤م) بلاطات مربعة كبيرة الحجم تعتبر تقليدا بسيطا للبورسلين إذا اشتملت على عناصر نباتية صينية إلى جانب زخارف السحب الصينية نفذت باللون الأزرق على أرضية بيضاء (لوحة رقم ١٥).

البلاطات التي تكسو الجدران (من الداخل) :

تعتبر البلاطات الخزفية بمسجد آق سنقر[3] (١٠٦١هـ/ ١٠٦٢هـ) (١٦٥١/ ١٦٥٢م) من أهم مجموعات البلاطات الخزفية التي استخدمت في كسوة جدران العمائر العثمانية بالقاهرة في القرن ١٧م ، وتكمن أهمية هذه المجموعة في أنها عملت خصيصا لهذا المسجد برسوم موضوعه ويتضح ذلك في تكامل الأطر وتماثل الزخارف وتكسو البلاطات جدار القبلة بأكمله وكذلك المدفن الذي قام إبراهيم أغا مستحفظان بإنشائه على يمين الداخل من الباب

---

(١) يقع هذا السبيل بشارع الجمالية في مواجهة خانقاه سعيد السعداء أنشأه محمد ذو الفقار بك عام (١٠٨٤هـ/ ١٦٧٣م) وكلمه أودة باشي من التركية أوده أي الغرفة ويطلقها الإنكشارية على المعسكر و (باشي) أي رئيس والأوده باشي هو رئيس المشتغلين بخدمة السلطان في أموره الخاصة وخاصة الملبس راجع د. أحمد السعيد سليمان : تأصيل ما ورد في تاريخ الجبرتي من الدخيل (القاهرة ـ ١٩٧٩) ص ٣٢ .

(٢) يقع هذا السبيل بشارع سوق السلاح أنشأه حسن أغا كوكليان وكوكليان واحدة من الأوجاقات السبعة من طوائف الجند في مصر العثمانية .
راجع د. عبد الرحمن زكي ـ المرجع السابق ص ٧٣ .

(٣) أنشأ هذا المسجد الأمير آق سنقر الناصري كما يذكر المقريزي (الخطط المقريزية ج ٢ ص٣٠٩ فيما بين باب الوزير والتبانة) .

الباب الرئيسى للمسجد عند نهاية الإيوان الجنوبى الغربى .

وتقوم الخطة الزخرفية على كسوة الجدران ببلاطات مربعة مقاس ٢٤×٢٤سم ذات تصميم متكرر يتكون أما من زهرة كبيرة مركبة تتوسط البلاطة يحيط بها ورقتان مسننتان متوجة بزهور اللاله أو من زهرية تخرج منها زهور القرنفل على شكل حزمة ، ويتخلل هذه الكسوات تجميعات مستطيلة تأخذ شكل عقود زينت كوشاتها بالزخارف العربية المورقة وتتدلى منها أشكال المشكاوات وشغلت هذه التجميعات إما برسوم أوانى الزهور أو أشجار السرو المرسومة بأسلوب واقعى ، ونفذت معظم هذه الزخارف باللون الأزرق بدرجاته إلى جانب اللون الأخضر وذلك على أرضية بيضاء (اللوحات أرقام ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٠) .

أما فيما يتعلق بمكان صناعة هذه المجموعة من البلاطات فإنه من الواضح أنها قد استوردت من تركيا ولم تصنع محليا ، ونستطيع أن نتبين ذلك من المميزات الفنية العالية لهذه البلاطات من ناحية الزخارف والألوان الجيدة غير المختلطة ، وطينة البلاطات البيضاء ونقاوة الطلاء الزجاجى الشفاف وخلوه من الشوائب .

ويذكر (بروست)[1] أن هذه البلاطات تتشابه مع البلاطات الخزفية التى استخدمت فى زخرفة عمائر مدينة إستانبول وبصفة خاصة المسجد (الجديد Yeni Jami) ولذا فهو يعتبر مجموعة البلاطات الخزفية التى تزين مسجد آق سنقر من صناعة تركيا أو سوريا .

---

(١) Prost (M.C) Revetementes. ceramiques dans Monuments Mausulmans de L'Egypte . (Institut Francais d'Archeologie Orientale du Carie (Tome IV) (1916).

Briggs, (M. S). Op. cit., P. 232 .

ويعتبر هذا الرأى مقبولا إلى حد كبير فالراجح بالفعل أن تكون هذه البلاطات مستوردة من تركيا وأن يكون مكان صنعها مدنية أزنيك والتى ظلت المركز الرئيسى لصناعة الخزف والبلاطات حتى نهاية القرن السابع عشر الميلادى ، ويؤكد ذلك التجميعة الخزفية التى قام (اوقطاى أصلان آبا) بنشرها فى كتابه (الفن التركى)[1] وهى تتشابه تماما مع إحدى التجمعات الخزفية التى تزين حائط القبلة على يمين المحراب بمسجد آق سنقر وإن كانت تجميعه القاهرة تخلو من الرسوم الحيوانية الموجودة فى التجميعة الخزفية التى تزين (كشك بغداد) الذى شيد داخل قصر طوب قابى سنة (١٦٣٩م) .

وعلى ذلك فالراجح أن يكون التاريخ الذى صنعت فيه البلاطات الخزفية بمسجد آق سنقر يقع فى الفترة ما بين عام ١٦٣٩م وهو التاريخ الذى شيد فيه كشك بغداد ، وسنة (١٦٦٣م) وهو التاريخ الذى اكتمل فيه العمل بالمسجد الجديد بمدينة إستانبول [٢] .

أما فيما يتعلق بنسبة هذه البلاطات إلى سوريا فمن الواضح أن سوريا قد عرفت فى القرن السابع عشر والثامن عشر الميلادى أسلوب مماثل فى التكسية بواسطة تجميعات خزفية قوام زخارفها أشكال الزهريات التى تخرج منها الأفرع المنتهية بزهور وتحيط بها أشجار السرو التى يلتف حولها فرع نباتى حلزونى تخرج منه عناقيد العنب[٣] .

---

(١) Aslanapa, (O)., Turkish Arts. Trans. by Herman Kreider (Istanbul. 1961) pl. (XV).

(٢) بدء فى تشييد هذا المسجد عام ١٥٧٩م وفرغ منه عام ١٦٦٣م وقد استغرق تشييده مدة كبيرة بسبب موت مهندسه ذلك أنه بعد وفاة السلطان محمد الثالث عام ١٦٠٣م انتقلت والدته الملكة صفية إلى القصر القديم وظل الحال كذلك مدة ٥٩ عاما حينما أمرت والدة السلطان محمد مصطفى أغا بإكمال العمل فى هذا المسجد وتم ذلك عام ١٦٦٣ م.

(٣) Lane (A.) A Guide to the Collection of Tiles (London - 1960) pl. 17 d.
سليم عادل عبد الحق (كنوز متحف دمشق الوطنى - دمشق ١٩٥٩ لوحة رقم ٥٩).

غير أنه لو عقدنا مقارنة بين زخارفها وأسلوب زخارف بلاطات إبراهيم أغا نجد أن هناك اختلافا فى دقة الزخارف وأسلوب توزيعها وبصفة خاصة الزخارف العربية المورقة وزخارف الإطارات التى تأخذ شكل الشرافات والتى يتضح فيها البساطة وعدم التعقيد . فمجموعة بلاطات القاهرة بجامع إبراهيم أغا تركية الصناعة وهى تسبق فى التاريخ المجموعة المقلدة التى قام بصناعتها صناع سوريين تقليدا لأصل تركى أنتجته مدينة أزنيك ، ومما يؤيد وجهة نظرنا هذه التشابه الواضح بين الزخارف النباتية ورسوم الأزهار فى التجميعات الخزفية بمجموعة إبراهيم أغا وبين الزخارف النباتية ورسوم الزهور على الأوانى الخزفية التى أنتجتها مدينة أزنيك فى النصف الثانى من القرن السادس عشر الميلادى والنصف الأول من القرن السابع عشر الميلادى[١] كما نلاحظ أيضا التشابه بين الزخارف العربية المورقة المنفذة على هذه البلاطات وبين زخارف الأرابيسك على أوانى مدينة أزنيك المنتجة فى نفس الفترة الزمنية[٢] .

ومن النماذج المتأخرة لاستخدام البلاطات الخزفية فى تزيين جدران المساجد فى هذا القرن مجموعة البلاطات التى تكسو جدران الإيوان الجنوبى الشرقى لمسجد مصطفى جوربجى[٣] ميرزا (١١١٠هـ/ ١٦٩٨م)[٤] . وتعتبر

---

(١) Rackham (B)., Islamic pottery and Italian Mololica (London 1959) : No. 102, 103, 106; 111, 118, 119, 164 .

(٢) Rackam (B).. Ibid.. No. 184, 169 .

(٣) جربجى : تركية من الأصل الفارسى (شور) بمعنى لذيذ وملح وبا بمعنى الطعام المطهو من الفهلوية Pak بمعنى المطبخ ، والشوربا فى الفارسية هى المرق ليس بينها وبين شرب العربية أى صلة والجورباجى أو الجوربجية . ضابط إنكشارى ، يقول سامى بك : أنه يعادل اليوزباشى ، وأنه كان يشرف على مرجل المرق فى المعسكر .

راجع : د. أحمد السعيد سليمان ، المرجع السابق ص ٦٦ .

(٤) يقع هذا المسجد بشارع سيدى الخضيرى ببولاق أنشأه مصطفى جوربجى ميرزا عام (١١١٠هـ) كما هو مدون على اللوحة التأسيسية بالمسجد .

هذه الكسوة الخزفية أكبر مجموعة من البلاطات التى استخدمت فى زخرفة جدران العمائر العثمانية القاهرية بعد مجموعة البلاطات الخزفية بمسجد آق سنقر (إبراهيم أغا مستحفظان) . ويتضح من إنسجام زخارفها وتكامل إطاراتها أنها عملت خصيصا لكسوة جدران هذا الإيوان الذى تكسو الوزرات الرخامية المصنوعة بطريقة الفسيفساء الجزء الأسفل منه لمسافة ثلاثة أمتار ثم تأتى بعد ذلك الكسوة الخزفية التى ترتفع حتى سقف المسجد .

وقد تنوعت التصميمات الزخرفية فى هذه الكسوة وإن ساد معظمها البساطة وخاصة فى رسم العناصر النباتية الخالية من التعقيد والتركيب المألوف فى زخارف البلاطات التركية ، وإن كان هناك تصميم يسود معظم البلاطات قوام زخارفه ورقتان مسننتان مركبتان تحصران بينهما زهور القرنفل التى تخرج من أفرع حلزونية تنتهى ببراعم الزهور غير المتفتحة وذلك إلى جانب بعض التصميمات الأخرى إذ نجد تصميم قوام زخارفة زهرية تخرج منها أزهار القرنفل واللالة فى توزيع زخرفى جميل يحيط بها أنصاف أشجار السرو وآخر قوام زخارفه فرعان نباتيان يمتدان فى وسط البلاطة وينتهيان من أعلى وأسفل بعنصر كأسى يخرج منهما ست زهور متدابرة من زهور عرف الديك ثلاثة منها فى كل جهة ٠ اللوحات ٢١، ٢٢ ، ٢٣).

وقد رسمت معظم هذه الزخارف فى التكوينات السابقة باللون الأخضر والأزرق على أرضية خضراء فاتحة بالإضافة إلى لمسات من اللون الأحمر الطوبى كما حددت الرسوم باللون الأسود .

وانفردت بعض التصميمات باستخدام ألوان مختلفة عما سبق ذكره إذ نجد بعض البلاطات وقد زينت بالرسوم النباتية من أفرع حلزونية رفيعة تنتهى بأوراق صغيرة يتخللها رسوم بعض الزهور وذلك باللون الأصفر الغامق على أرضية ذات لون أخضر .

وهناك احتمال قائم بأن تكون هذه المجموعة من البلاطات الخزفية التى تكسو جدران إيوان القبلة بمسجد مصطفى جوربجى ميرزا (١١١٠هـ/ ١٦٩٨م) من إنتاج إحدى مصانع الخزف الصغيرة بمدينة أزنيك فى النصف الثانى من القرن السابع عشر الميلادى يؤكد ذلك استخدام اللون الأحمر الطماطمى الذى أصبح قريبا من اللون الطوبى واللون الأصفر الباهت الذى اختفى منذ القرن السادس عشر الميلادى ثم عاد للظهور فى نهاية القرن السابع عشر الميلادى واستمر استخدامه فى القرن الثامن عشر الميلادى واللون الأخضر الباهت الذى لعب دورا واضحا فى زخارف هذه البلاطات ، كما أننا نلاحظ أن الزخارف المستخدمة فى هذه البلاطة قد سبق استخدامها من قبل فى البلاطات التى أنتجتها مدينة أزنيك فى النصف الأول من القرن السابع عشر الميلادى ، وإن اختلفت عن زخارف بلاطات مسجد مصطفى جوربجى ميرزا فى الألوان المستخدمة فيها والتى كانت تختلف وفقا للفترات المختلفة التى تصنع فيها البلاطات .

ومما هو جدير بالذكر أن بعض الدخلات وأرضيات النوافذ بالجدار الشمالى الشرقى لإيوان القبلة لهذا المسجد قد زينت ببلاطات صغيرة الحجم مقاس ١٠×١٠سم قوام زخارفها مناطق نجمية الشكل تحصر داخلها زهور كبيرة أو مناطق مفصصة تحصر داخلها زخارف نباتية مرسومة بأسلوب هندسى ، وتكون كل أربعة بلاطات تصميم زخرفى متكامل وهى تنتمى إلى الأساليب المغربية التى عرفتها القاهرة فى القرن ١٨م .

كما استخدمت البلاطات الخزفية فى هذه الفترة فى كسوة جدران حجرات الأسبلة ، ومن أبرز النماذج التى يتضح فيها هذا الاستخدام حجرة سبيل الأمير عمر أغا (١٠٦٣هـ/ ١٦٥٣م)[1] غير أن معظم هذه البلاطات قد سقط ونقل المتبقى منها إلى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بناء على قرار

(١) يقع هذا السبيل بالتبانة بشارع سوق السلاح أنشأه الأمير عمر أغا سنة ١٠٦٣هـ.

لجنة حفظ الآثار العربية[1] وقوام زخارف هذه البلاطات الأفرع النباتية التى رسمت بأسلوب طبيعى وتخرج منها أزهار القرنفل واللالة والرمان وذلك باللون الأزرق والأخضر والأحمر المرجانى على أرضية بيضاء . وقد رسمت الزهور وأفرعها بطريقة أقرب إلى نموها الطبيعى منها إلى التوزيع الزخرفى المنتظم .

ويتضح من الألوان المستخدمة فى زخارف هذه البلاطات واشتمالها على اللون الأحمر المرجانى أنها من صناعة مدينة أزنيك فى النصف الأول من القرن ١٦م ، ومن النماذج المتكاملة للكسوات الخزفية التى تزين جدران الأسبلة سبيل يوسف أغا الحبشى[2] (١٠٨٨هـ / ١٦٧٧م) حيث تكسو البلاطات الخزفية معظم جدران حجرة السبيل حتى السقف ، وقد تنوعت التصميمات الزخرفية المنفذة على البلاطات ، فمنهاأشكال الزهريات التى تخرج منها الزهور على هيئة حزمة ، أو الأشكال المفصصة التى يتوسطها زهرة مركبة يحيط بها ورقتان مسننتان كبيرتان ، أو الأفرع النباتية التى تخرج منها أزهار عرف الديك المتقابلة والمتدابرة حول زهرة مركزية يتوجها ورقتان مسننتان مركبتان ، وقد نفذت معظم هذه التصميمات باللون الأزرق والأخضر على أرضية بيضاء وهى من صناعة مدينة أزنيك فى النصف الثانى من القرن السابع عشر الميلادى .

ولم يقتصر استخدام البلاطات الخزفية على تزيين العمائر الدينية والخيرية فى القرن السابع عشر الميلادى بل امتد ليشمل العمائر المدنية وأبرز مثال لهذا الاستخدام يتمثل فى قاعة أم الأفراح بمنزل السادات (١٠٧٠هـ/

---

(١) عن محاضر جلسات لجنة حفظ الآثار العربية لعام ١٨٩٤ ص ١٢٣ انظر مجموعة متحف الفن الإسلامى أرقام سجل ١٥١٠ إلى ١٥١٢ .

(٢) يقع هذا السبيل بشارع البرادعى من خط الدرب الأحمر على يمنة السالك من باب زويلة طالبا التبانة أنشأه يوسف أغا دار السعادة وأنشأ فوقه مكتبا لتعليم أيتام المسلمين القرآن الكريم .

على مبارك ـ المرجع السابق ، مجلد (٣) جـ ٦ ص ٦٥ .

١٦٥٩م)[1] وتتكون هذه القاعة من إيوانين تتوسطهما درقاعة والإيوان الجنوبى الشرقى أكثر اتساعا من الإيوان الشمالى الغربى ، وقد كسيت جدران الإيوان الجنوبى الشرقى بأكملها بالإضافة إلى الحنية العميقة بصدر الإيوان بالبلاطات الخزفية الكبيرة الحجم والتى تنوعت زخارفها وألوانها فاشتمل بعضها على الزخارف العربية المورقة على هيئة فصان يحصران بينهما زهرة مركبة ، والبعض الآخر على أشكال مفصصة تضم داخلها ثلاثة أفرع نباتية الأوسط ينتهى بزهرة من زهور الاقحوان ، أما الجانبيان فينتهى كل منهما بزهرة من زهور اللالة ويحيط بالجامة المفصصة أربع أوراق مسننة مركبة تأخذ شكل هندسى يشبه المعين . وذلك بالإضافة إلى تصميمات أخرى شاعت فى رسوم البلاط الخزفى المستخدم فى تزيين العمائر القاهرية فى القرن ١٧م وقد تخلل هذه الكسوة عدد من التجميعات الخزفية يتوجها عقود مفصصة زينت كوشاتها بالزخارف العربية المورقة وتحصر هذه العقود داخلها أشكال الزهور الكبيرة والأوراق المسننة الكبيرة الحجم (لوحة رقم ٢٤) .

ونلاحظ أن معظم البلاطات الخزفية فى هذه المجموعة مربعة الشكل مقاس ٢٤×٢٤سم^2 نفذت زخارفها باللون الأزرق الفاتح والداكن والتركواز والبنفسجى على أرضية بيضاء ناصعة أو صفراء فاتحة ، وتتميز عجينة هذه البلاطات بلونها الأبيض . وهى من صناعة مدنية أزنيك فى النصف الأول من القرن ١٧م يؤكد ذلك تشابه زخارف بلاطاتها مع البلاطات الخزفية بواجهة سبيل مصطفى طبطاى (١٠٤٧هـ/ ١٦٣٧م) وفى مسجد آق سنقر (إبراهيم أغا مستحفظان) (١٠٦١هـ/ ١٠٦٢هـ) (١٦٥١م / ١٦٥٢م) .

---

(١) يقع هذا المنزل بعطفة السادات وهو من الدور القديمة الشهيرة ، ولقد حدثت عليه إضافات كثيرة غير أن القاعة الكبيرة المعروفة بأم الأفراح ترجع إلى سنة ١٠٧٠هـ ـ ١٦٥٩م وأهم التجديدات التى حدثت بهذا المنزل ترجع إلى عام ١١٦٨هـ حينما قام السيد أحمد بن السيد إسماعيل المتولى نقابة الاشراف بإنشاء المكان اللطيف المرتفع المجاور للقاعة الكبيرة . راجع على مبارك : المرجع السابق ـ الجزء الثالث (المجلد الأول ص ١١ ، ١٢).

كما استخدمت البلاطات الخزفية فى زخرفة منازل وقف رضوان بك بالخيامية[1] غير أن هذه البلاطات قد اندثرت ، ويحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بست بلاطات خزفية مربعة ٢٤×٢٤سم مصدرها أحد منازل وقف رضوان بك[2] وذلك كما يشير السجل الخاص بالخزف فى المتحف إلا أنه لم يشير إلى أى من هذه المنازل التى كانت هذه البلاطات تزخرفها ، كما لم يشير أيضا إلى أى من الأجزاء المعمارية كانت تكسوها ، وعلى أية حال فإن زخارف هذه البلاطات تتمثل فى تصميم متكرر قوامه زهرية تخرج منها أزهار القرنفل واللالة فى توزيع زخرفى داخل مناطق مفصصة تحيط بها الزهور المركبة وذلك باللون الأزرق والأخضر والأحمر المرجانى . وتتميز هذه البلاطات بدرجة كبيرة من الجودة الصناعية فطينتها بيضاء وألوانها محددة وتأتى على طبقة من البطانة الجيدة وطلائها الزجاجى الشفاف يمتاز بشدة لمعانه وخلوه من الشوائب وتدل زخارف وألوان وجودة هذه البلاطات من الناحية الصناعية على أنها ترجع إلى النصف الثانى من القرن ١٦م وهى مستوردة من تركيا ومن إنتاج مدينة أزنيك وأعيد استخدامها مرة أخرى فى القرن ١٧ م.

البلاطات الخزفية فى القرن الثامن عشر الميلادى :

أولا : البلاطات الخزفية فى المحاريب :

تطور أسلوب تكسية المحاريب فى هذه الفترة إلى كسوة المحاريب بتمامها بعد أن كان قاصرا فى القرن ١٧م على كسوة أجزاء صغيرة منها[3]، بل

---

(١) تقع هذه المنازل بالخيامية وتعرف باسم قصبة رضوان .

(٢) مجموعة متحف الفن الإسلامى (رقم سجل ٣١٩٩).

(٣) سبق أن شاهدنا محراب مكسو بالكامل بالبلاطات الخزفية وهو محراب مسجد التى برمق (نهاية القرن ١٧م) ويقع هذا المسجد بشارع الغندور المتفرع من شارع سوق السلاح والتى برمق هذا هو شيخ الإسلام الذى كان يقوم بالتدريس فى مسجد الملكة صفية وأطلق عليه لقب العالم ، والتى برمق كلمة تركية مكونة من كلمتين التى : بمعنى ست ، وبرمق : بمعنى أصبع ، أى ذو الأصبع الستة .

امتدت الكسوة لتشمل المساحة التى تعلو المحراب أيضا .

وتنقسم البلاطات الخزفية التى تزين محاريب هذه الفترة إلى أربعة طرز ، الأول ويتمثل فى استخدام بلاطات من صناعة مدينة أزنيك فى القرن ١٧م أعيد استخدامها مرة أخرى فى القرن ١٨م ويميز زخارفها الرسوم النباتية والأزهار الممثلة بأسلوب واقعى إلى جانب وضوح اللون الأحمر المرجانى .

ومثال ذلك محراب مسجد جنبلاط (١٢١٢هـ/ ١٧٩٧م)[١] والثانى ويتمثل فى استخدام بلاطات مستوردة من تركيا من مصانع تكفور سراى[٢] أهمها تلك المجموعة التى تزين جامع الفكهانى[٣] والمؤرخة بسنة (١١٤١هـ) وتتميز باستخدام عنصر السحب الصينية المتقاطعة فى شكل صليبى يتخللها الأفرع النباتية التى تخرج منها زهور اللالة (لوحة رقم ٢٥، ٢٦).

أما بالنسبة للطراز الثالث والرابع فقد صنعت نماذجهما فى مصر وهى تتبع الأساليب المغربية أحدهما يقوم على محاكاة خارف البلاطات الخزفية التركية بأسلوب ضعيف وألوان رديئة بالإضافة إلى استخدام الرسوم الهندسية من أطباق نجمية ومعينات وذلك على بلاطات مقاس ١٠×١٠سم ومثال ذلك محراب مسجد العربى (١١٩٩هـ ـ ١٧٨٤م)[٤].

---

(١) يقع هذا المسجد بشارع درب الحجر جدده على كتخدا الجاوشيه سنة (١٢١٢هـ ـ ١٧٩٧م) .

(٢) تدهورت صناعة الخزف والبلاطات فى تركيا فى القرن ١٨م حتى تمكن الوزير دماد إبراهيم باشا فى ١٧٢٤م من إحياء هذه الصناعة فى إستانبول باقامة مصانع تكفور سراى مستعينا فى ذلك بالبقية المتبقية من خزافى مدينة أزنيك .

(٣) يرجع تاريخ هذا المسجد إلى العصر الفاطمى وكان يعرف باسم جامع الظافر أو الجامع الأفخر، عمره الخليفة الظافر بنصر الله أبو المنصور إسماعيل بن الحافظ لدين الله عام ٥٤٣هـ وقد حدثت بالمسجد عدة تجديدات فى العصر المملوكى ، وفى العصر العثمانى هدم المسجد وأعاد بناؤه الأمير أحمد كتخدا مستحفظان الخربوطلى سنة ١١٤٨هـ .

(٤) يقع هذا المسجد بشارع حلقوم الجمل بالغورية .

أما الطراز الرابع فهو يعتبر أيضا امتدادا لما قام به الصناع المغاربة من أعمال خزفية بمصر فى القرن ١٨م ويتمثل فى استخدام الفسيفساء الخزفية ذات الزخارف الهندسية مثل أشكال النجوم الثمانية الأضلاع والمعينات والأطباق النجمية والزخارف الكتابية ، ومثال ذلك محراب مدرسة العينى[١] ، وتتضح التأثيرات المغربية الأندلسية فى طراز زخارف هذا المحراب التى رتبت بطريقة تدل على مهارة واضحة وربما كان لندرة هذا المحراب أهمية تفوق زخرفته من الناحية الفنية فهو يعتبر نموذجا فريدا لم يظهر من قبل فى أى من عمائر القاهرة .

ثانيا : البلاطات الخزفية فى الواجهات :

كثر استخدام البلاطات منذ مطلع هذا القرن فى تزيين واجهات العمائر المختلفة وبصفة خاصة المداخل وفتحات النفيس التى تعلو عقود نوافذ الأسبلة أو كوشات عقود الأسبلة المستديرة .

وقد تنوعت البلاطات المستخدمة فى تزيين هذه العمائر إذ نجد بعضها ينتمى إلى أساليب سابقة من إنتاج القرن ١٦م أو القرن ١٧م وأعيد استخدامها مرة أخرى مثل تلك التى تزين واجهة سبيل وكتاب حسن أفندى كاتب عزبان (١١٣هـ/ ١٧٠١م) وسبيل وكتاب أبى الاقبال عارفين بك (١١٢٥هـ/ ١٧١٣م) وسبيل وكتاب محمد مصطفى المحاسبجى (١١٢٩هـ/ ١٧١٦م) وسبيل بشير أغا (١١٣١هـ/ ١٧١٨م) وسبيل إبراهيم خلوصى (١١٧٩هـ/ ١٧٤٦م) ومجموعة البلاطات التى تزين مدخل وواجهة المدرسة المحمودية والسبيل الملحق بها (١١٦٤هـ/ ١٧٥٠م) وواجهة مسجد ومنزل أحمد

---

(١) تقع هذه المدرسة بعطفة العينى المتفرعة من حارة الدويدارى على يمين المار بشارع الأزهر ، وقد عرفت بذلك نسبة إلى قاضى القضاة بدر الدين الشيخ محمود العينى الحنفى المدفون داخلها وقد أنشأها سنة ٨١٤ هـ وبها ضريح الشيخ القسطلانى أيضا .
على مبارك : المرجع السابق ـ مجلد (١) ج ٢٠ ص ٦٢ .

العريان (١١٨٤هـ/ ١٧٧٠م) ومداخل مسجد محمد أبو الدهب (لوحة رقم ٢٧) وفتحات النفيس أعلى النوافذ التى تفتح فى واجهاته (١١٨٨هـ/ ١٧٧٤م) وواجهة مدفن سليمان أغا الحنفى (١٢٠٦هـ / ١٧٩١م)[1] وواجهة مسجد وسبيل جنبلاط (١٢٢٣هـ/ ١٧٩٧م) والبلاطات التى تكسو واجهة تكية الجلشنى (٩٢٦ / ٩٣١هـ ـ ١٥١٩ـ ١٥٢٤م). وهذه المجموعة من البلاطات أحدث بكثير من تاريخ البناء ولا تنتمى فى أسلوبها إلى طراز معين فهى متنوعة الأحجام والزخارف والألوان وترجع إلى فترات زمنية مختلفة، وربما ترجع إلى أعمال إبراهيم بن على خادم الجلشنى الذى قام عام (١٨٣٨م) بكسوة مماثلة من البلاطات فى جامع المؤيد شيخ ونرى هذه الظاهرة أيضا فى البلاطات التى تزخرف واجهة مسجد حسن باشا طاهر ببركة الفيل (١٤٢٤هـ/ ١٨٠٩م) ومدخل جامع الجوهرى (١٢٦١ ـ ١٢٦٥هـ) (١٨٤٨ ـ ١٨٥٤م).

كما ترجع مجموعة أخرى من بلاطات عمائر القرن ١٨م إلى إنتاج مدينة إستنابول أو بمعنى أدق لمصانع تكفورسراى ، وتمتاز برسم الزخارف النباتية والتجريدية على أرضية أما ذات لون أخضر أو أزرق فاتح كما أن اللون الأحمر يظهر بها وقد فقد بريقه ولونه وأصبح يميل إلى اللون البنى وأبرز نماذجها تلك التى تزين واجهة سبيل وكتاب على بك الدمياطى (١١٢٢هـ/ ١٧١٠م) ومدخل سبيل إبراهيم بك المانسترلى (١١٢٦هـ/ ١٧١٤م) وواجهة سبيل الموصلى (١١٢٧/ ١٧١٥م) وواجهة مسجد عثمان كتخدا (١١٤٧هـ/ ١٧٣٤م) (لوحة رقم ٢٨) والبلاطات التى تزين مداخل جامع الفكهانى

---

(١) فقدت هذه البلاطات ولم يعد متبقيا منها شيء ، وكذلك الحال بالنسبة لبلاطات سبيل على كتخدا جاويش بدرب الحجر (١٢١٢هـ / ١٧٩٧م) .
راجع : حسن عبد الوهاب ، القاشانى فى الآثار العربية ، مجلة الهندسة (١٩٣٤) ص٣٩٧ .

(١١٤٩هـ/ ١٧٣٥م) وواجهة سبيل وكتاب الست صالحة (١١٤٥هـ/ ١٧٤١م) كما استورد البعض الآخر من مدينة كوتاهية وأبرز نماذجه تلك المجموعة التى تزين مدخل مسجد الكردى (١١٤٥هـ/ ١٧٣٢م) وتختلف هذه البلاطات من الناحية الصناعية والزخرفية عن بقية بلاطات القرن ١٨م ، فقوام زخارفها مناطق دائرية مفصصة تضم داخلها أفرع نباتية تخرج منها أزهار اللاله وذلك باللون الأزرق على أرضية بيضاء وهى تشبه إنتاج مدينة كوتاهية فى القرن ١٨م حيث قامت مصانعها بصناعة بلاطات وأوانى تحاكى فيها صناعة البورسلين الصينى .

كما انفردت مجموعة من عمائر هذه الفترة باشتمالها على بلاطات زخرفية من إنتاج مصر فى النصف الثانى من القرن ١٨م صنعت وفقًا لأسلوب المدرسة المحلية ، وتميز هذا الأسلوب بتقليد الزخارف والتصميمات التى وردت على أشكال البلاطات التركية وإن اقتصرت ألوانها على اللون الأزرق والأخضر وأبرز نماذج هذا الأسلوب البلاطات التى تزين واجهة سبيل على بك الكبير (١١٦٧هـ/ ١٧٥٣م) ومدخل جامع الشواذلية (١١٦٨هـ/ ١٧٥٤م) وواجهة مسجد وسبيل الأمير يوسف جورجى (١١٧٧هـ/ ١٧٦٣م) وفى كسوة النفيس الذى يعلو مدخل السبيل الملحق بجامع تمراز الأحمدى[1] وواجهة سبيل رقية دودو (١١٧٤هـ/ ١٧٦١م) . (لوحة رقم ٢٩) .

أما مجموعة البلاطات الصغيرة التى تكسو فتحة النفيس التى تعلوا مدخل مسجد العربى (١١٩٩هـ/ ١٧٨٤م) وكذلك كوشات عقد المدخل المدابنى فقد قام بصناعتها خزافون من المغرب أو الشمال الأفريقى بالقاهرة فى القرن

(١) يرجع تاريخ هذا المسجد والسبيل إلى عصر المماليك الجراكسة (٨٧٦هـ/ ١٤٧٢م) راجع د. سعاد ماهر : « مساجد مصر وأولياؤها الصالحون » ج ٤ ص ٢٥٦ ـ ٢٥٩ ـ القاهرة ١٩٨٠ .

١٨م وهى ذات صلة وثيقة بالبلاطات التى تكسو محراب هذا المسجد . (لوحة رقم ٣٠) .

ثالثا - البلاطات الخزفية التي تكسو الجدران (من الداخل) :

قل فى هذه الفترة استخدام الكسوات الخزفية فى تزين المساجد من الداخل ولم يصلنا من نماذج هذه العمائر سوى نموذجين الأول ويتمثل فى مجموعة البلاطات الخزفية التى تكسو أجزاء من جدار القبلة على جانبى المحراب بمسجد التى برمق (نهاية القرن ١٧م) وهى تنتمى فى أسلوبها الزخرفى والصناعى لنفس مجموعة البلاطات التى تزين المحراب . وإن أضيف بعضها فى القرن ١٨م.

أما الثانى فيتمثل فى مجموعة البلاطات التى كانت تزين الجزء العلوى من جدران مسجد الخضيرى (١١٨١هـ/ ١٧٦٧م) وإن كانت هذه الكسوة لا وجود لها الآن داخل المسجد بعد التجديدات التى توالت عليه فى العصور الحديثة[1]. وقد كانت البلاطات الخزفية تكسو جدران المسجد أسفل السقف بحوالى متر واحد ويحيط بها من أعلى صف من البلاطات كتب عليها بخط الثلث أبيات من بردة البوصيرى وأسفل هذا الصف تمتد الكسوة الخزفية لمسافة متر واحد ، ولقد تنوعت زخارف هذه البلاطات فبعضها ينتمى إلى أساليب القرن ١٧م والبعض الآخر ينتمى إلى أسلوب المدرسة المحلية وبصفة خاصة أسلوب الخزاف المغربى الذى عمل فى القاهرة وعرف باسم عبد الكريم الفاسى وتتمثل فى رسم العناصر النباتية التركية من أوراق وأزهار بأسلوب بسيط باللون الأزرق والأخضر على أرضية بيضاء . (لوحة رقم ٣١) ، أما الأسبلة فقد حظيت بالنصيب الأكبر من استخدام الكسوات الخزفية فى تزيينها من الداخل

---

(١) أمكن ذلك من خلال الرجوع إلى سلبيات الصور الفوتوغرافية الخاصة بالمسجد بقسم التصوير بمصلحة الآثار (أرقام ١٨٠٤ ، ١٨٠٥) .

فى هذه الفترة وأهمها المجموعة التى تكسو حجرة سبيل عبد الرحمن كتخدا[1] (١١٥٧هـ/ ١٧٤٤م) إذ تكسو البلاطات الخزفية جدران حجرة السبيل بأكملها حتى السقف ، وتعتبر هذه المجموعة من البلاطات أكبر مجموعة تستخدم فى زخرفة جدران الأسبلة العثمانية بالقاهرة والتى وصلتنا بحالة جيدة ، وتقوم الخطة الزخرفية لهذه الكسوة الخزفية على استخدام بلاطات مربعة ذات تصميم متكرر يسود معظم بلاطات السبيل يتخللها عدد من التجميعات الخزفية التى اشتملت أما على زخارف كتابية أو مناظر تصويرية[2] أو أشكال المحاريب، وقوام زخارف هذا التصميم المتكرر زهرة الرمان التى تتوسط كل بلاطة يحيط بها أربعة زهور من زهور الزنبق المرسومة بأسلوب محور ويتوجها عنصر نباتى كأسى الشكل ، وقد رسمت هذه الزخارف باللون الأزرق وحددت باللون الأسود مع إضافة لمسات باللون الأخضر والحمر الطوبى على أرضية بيضاء . وهناك احتمال بأن تكون هذه الكسوة من صناعة مدينة إستانبول فى القرن ١٨م . (اللوحات أرقام ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٤).

أما بالنسبة للكسوة الخزفية التى تزين جدران حجرة سبيل السلطان محمود فيتضح فيها التنوع مما يدل على أنها لم تصنع جميعها خصيصا من أجل زخرفة هذا المكان والراجح أن البلاطات المستخدم فيها اللون الأحمر الطماطمى البارز واللون الأزرق والأخضر الزرعى من إنتاج مدينة أزنيك فى القرن ١٧م، أما البلاطات التى احتوت زخارفها على اللون الأصفر والبنى والأخضر الباهت والأحمر الطوبى فهى من إنتاج مدينة كوتاهية فى القرن ١٨م . (لوحة رقم ٣٥ ، ٣٦).

---

(١) يقع هذا السبيل بشارع بين القصرين أنشأه الأمير عبد الرحمن كتخدا سنة (١١٥٧هـ / ١٧٤٤ م).

(٢) رسم على إحدى هذه التجميعات منظر تصويرى للحرم المكى وتتضح به مميزات العمارة العثمانية من قباب ومآذن ممشوقة ومداخل مرتفعة ونلاحظ أن الرسم متقن ودقيق وذلك بمقارنته برسوم أخرى للحرم المكى على التحف المختلفة فى هذه الفترة .

كما ظهرت فى عمائر القاهرة فى هذه الفترة نماذج من البلاطات الأوربية الصناعة مثال ذلك تلك المجموعة من البلاطات المربعة الصغيرة الحجم مقاس ١٥×١٥سم والتى تكسو جدران حجرة سبيل وكتاب السلطان مصطفى (١١٧٣هـ/ ١٧٥٩م) وتنقسم هذه البلاطات من الناحية الزخرفية إلى أسلوبين متميزين أحدهما يقوم على رسم فرع نباتى تخرج منه الأوراق والأزهار المرسومة بأسلوب طبيعى يحاكى رسوم البورسلين الصينى ، وذلك باللون الأزرق على أرضية بيضاء ، والآخر يقوم على استخدام المناظر التصويرية أو ما يعرف برسم المنظر الطبيعى من أشجار وقلاع ورسوم أنهار وبحيرات وعمائر وأحياناً رسوم أشخاص . وهذه المجموعة من البلاطات من صناعة مدينة دلفت بهولندة فى القرن ١٨م[1] .

كما اشتملت بعض عمائر هذه الفترة على بلاطات صغيرة الحجم مقاس ١٠×١٠سم وهى تنتمى إلى أصول مغربية تونسية إذ تتشابه مع الكسوات الخزفية التى استخدمت فى تزيين مساجد المغرب والجزائر وتونس فى القرنين ١٧ ، ١٨م ، وهى تدل على مهارة صناع الخزف الذين هاجروا من الشمال الأفريقى واستقروا بمصر ومدى نجاحهم فى محاكاة أشكال وزخارف البلاطات العثمانية وإخراجها فى صورة جديدة تتفق وأسلوبهم الصناعى والزخرفى . وأبرز نماذج هذا الأسلوب يتمثل فى المدفن الملحق بمسجد محمد أبو الدهب (١١٨٨هـ/ ١٧٧٤م) الذى تكسو البلاطات الخزفية جدرانه بأكملها حتى السقف وأن كانت معظمها فى حالة سيئة من الحفظ نتيجة لتأثير الأملاح والرطوبة المشبعة بها جدران المدفن ، والتى أدت إلى تلف عديد من البلاطات

---

(١) نشر: Cox., (W. E) . The Book of Pottery and Porcelain. New York: (1959) Volum II. P. 789 .

ستة عشر بلاطة من إنتاج مدينة دلفت تتشابه تماما مع بلاطات سبيل السلطان مصطفى مما يؤكد صحة افتراضنا .

وتساقط طلائها الزجاجي وألوانها ، وساعد على ذلك رداءة الطينة المستخدمة في صناعتها ، وقد تنوعت أشكال وزخارف هذه البلاطات التى تسودها أساليب فنية مختلفة ، فنجد بعضها يعتبر تقليدا للأشكال والزخارف العثمانية مثل تلك المجموعة التى تكسو الجزء الشرقى من الجدار الجنوبى للمدفن والبعض الآخر يعتبر أسلوبا وزخرفة تونسيا بحتا مثل تلك المجموعة التى تكسو الجدار الجنوبى الشرقى بأكمله والتى يتخللها عدد من التجميعات الخزفية المتوجة بعقود على هيئة حدوة الفرس والمزينة برسوم العمائر والزهريات التى تخرج منها حزم الزهور.

ومن نماذج العمائر المدينة التى استخدم فى تزيينها هذا الطراز من البلاطات منزل زينب خاتون[1] (١١٢٥هـ/ ١٧١٣م) إذا استخدمت البلاطات الخزفية فى زخرفة القاعة الشرقية بالطابق الأول لهذا المنزل وهذه القاعة ترجع إلى العصر العثمانى . إذ تكسو الجدار أعلى الصفة بالإيوان الشمالى لمسافة متر واحد بلاطات خزفية صغيرة الحجم مقاس ١٠×١٠سم امتازت بتنوع زخارفها ، قد تشكل كل أربعة بلاطات متجاورة وحدة زخرفية مركبة أو تشكل كل بلاطة وحدة زخرفية بسيطة مستقلة ، وتتمثل زخارف النوع الأول من هذه التصميمات فى أشكال الأطباق النجمية أما زخارف النوع الثانى فتتمثل فى أشكال الدوائر التى تضم داخلها رسوم زهور بسيطة . (لوحة رقم ٣٧) .

ويغلب على ألوان هذه الرسوم اللون الأخضر والأزرق والأصفر الداكن كما حددت باللون البنى وتتميز هذه البلاطات بطينتها الحمراء وكبر سمكها الذى يبلغ أكثر من ٣ سم . وهناك احتمال بأن هذا النوع من البلاطات قد استخدم فى تزيين مساحات أخرى من هذا المنزل حيث لا تزال توجد بقايا ضئيلة منها بأجزاء متفرقة من الحجرات .

---

(١) يقع هذا المنزل بعطفة العينى المتفرعة من حارة الداويدارى على يمين المار بشارع الأزهر .

كما استخدمت البلاطات الخزفية فى كسوة جدران الحجرة البحرية بالطابق الثانى بمنزل الشيخ عبد الوهاب الطبلاوى[1]. ويتضح لنا من اختلاف أشكال البلاطات وزخارفها وألوانها أنها لم تصنع خصيصا من أجل زخرفة هذا المكان - وتنتمى هذه البلاطات إلى النصف الثانى من القرن ١٦م أو القرن ١٧م ولا تنتمى فى طرازها الزخرفى وأسلوبها الصناعى إلى التاريخ الذى إنشىء فيه هذا القسم من المنزل (لوحة رقم ٣٨).

وعند القيام بفحص البلاطات الخزفية التى تكسو الجدار الشرقى والشمالى لهذه الحجرة لاحظنا أنها من النوع الصغير (زليزلى) أو زليج الذى أنتجه خزافوا المغرب وشمال أفريقة فى القرن ١٨م ، وتلعب الزخارف النباتية الدور الأساسى فى زخارف هذه البلاطات التى حاول فيها الخزاف تقليد زخارف البلاطات التركية ، فنرى الأفرع النباتية التى تخرج منها الزهور ، والأوراق المسننة التى تحصر بينها أزهار القرنفل والأوراق المسننة التى تخرج منها أزهار اللاله كما اشتمل بعضها على أشكال الشراقات التى تحصر بينها براعم الزهور.

ونلاحظ أن بعض زخارف البلاطات من هذا النوع تتشابه مع تلك التى تكسو الجدار الجنوبى لمدفن محمد أبو الدهب (١١٨٠هـ/ ١٧٧٤م) وهناك احتمال قائم أن مثل هذه البلاطات الصغيرة كانت تكسو جدار الحجرة البحرية بأكملها . ويتبين ذلك من الانسجام الواضح بين أحجام وزخارف هذه البلاطات وبين المساحات التى تكسوها من جدران الحجرة .

ونلاحظ أيضا أن أجزاء من الجدار الشمالى لهذه الحجرة قد كسيت

---

(١) يتكون هذا المنزل من قسمين أحدهما قبلى والآخر بحرى والقبلى أنشأه الشيخ عبد الوهاب الطبلاوى سنة ١٠٥٨هـ - ١٦٤٨م أما البحرى فقد أنشأه الحاج إسماعيل بن الحاج إسماعيل شلبى سنة ١٢١١هـ (١٧٩٦- ١٧٩٧م) وأدمجه فى القسم الأول وجعل منهما منزلا واحدا وهو يقع بالدرب الأصفر المتفرع من شارع وكالة الصابون بالجمالية .
على مبارك : المرجع السابق مجلد ١ ج ٢ ص ٧٢ .

ببلاطات مربعة مقاس ٢٤×٢٤سم تنتمى فى أسلوبها إلى أسلوب المدرسة المحلية المصرية فى صناعة البلاطات فى القرن ١٨م . وقوام زخارف هذه البلاطات تصميم متكرر يتمثل فى منطقة مفصصة يحيط بها إطار من الأوراق المسننة وتضم داخلها حزمة من زهور اللاله وذلك باللون الأزرق والأخضر على أرضية بيضاء بينما اشتمل البعض الآخر على زخارف هندسية تتمثل فى الدوائر المتماسة التى تحصر داخلها أشكال الزهور المحصورة داخل معينات .

خزافون من تونس والمغرب

بدأت بمصر فى النصف الثانى من القرن ١٨م نهضة محلية فى صناعة الأوانى والبلاطات الخزفية ، وقد حمل الخزافون المغاربة الذين أتوا من شمال أفريقيا وهى من البلاد التى كثر فيها عمل البلاطات الخزفية لواء هذه النهضة الفنية وبذلك ولدت مدرسة مصرية محلية جديدة فى صناعة الخزف والبلاطات فى هذا القرن لها مميزاتها الواضحة .

واستقر هؤلاء الخزافون فى العديد من المدن الساحلية مثل الإسكندرية ورشيد ودمياط وغيرها من المدن مثل أدفينا ومطوبس كما استقر بعضهم بالقاهرة [١] وقد اكتسبت هذه المدن أهمية واضحة فى العصر العثمانى .

وكانت منتجات هؤلاء الخزافون تتبع من الناحية الفنية أسلوبين متميزين أحدهما يقوم على محاكاة زخارف البلاطات الخزفية المغربية الأندلسية والآخر يقوم على محاكاة زخارف البلاطات الخزفية العثمانية التى شاهدها هؤلاء

---

(١) حسن عبد الوهاب : المرجع السابق ص ٣٩٠ .
ماكس هرتز : فهرس مقتنيات دار الآثار العربية (متحف الفن الإسلامى حاليا) ولمحة فى تاريخ فن العمارة وسائر الفنون الصناعية بمصر ترجمة على بهجت (القاهرة ـ ١٩٠٩) . ص ٢٤١

الخزافون وقاموا بتقليدها ومن الجدير بالذكر أن لفظ زليزلى الذى يطلقه أهالى رشيد ودمياط على هذه البلاطات يكاد يكون هو الاسم الذى يطلق عليها فى المغرب (زليج) وبذلك يسهل علينا أن نتبين الأصل المغربى لهذه التسمية والطراز أيضا .

ومن الصناع الذين عملوا فى مصر فى هذه الفترة الصانع التونسى « الحاج مسعود السبع » الذى ينتسب إلى أسرة السبع وهى من الأسر التى اشتهرت بصناعة الزليج التونسى إذ نجد على بعض التجميعات الخزفية التى تزين دار الجيلانى في تونس كتابة نصها « عمل الاسط السبع »[1] وهناك احتمال بأن يكون السبع هذا والد الصانع مسعود السبع أو أن يكون هو نفسه ، وفى هذه الحالة يحتمل أن يكون هذا الصانع قد انتقل من تونس إلى مصر ثم ذهب لتأدية فريضة الحج وعاد مرة أخرى واستقر بمصر ، أو أن يكون من الحجاج المغاربة الذين استقروا بمصر فى طريق عودتهم لأوطانهم يؤكد ذلك خلو توقيعه فى دار الجيلانى من « لقب الحاج » ، وإذا كنا نجده يوقع على أعماله فى تونس باسم الشهرة فقط « السبع » دون أن يشير إلى اسمه « مسعود » فإن مرجع ذلك إلى أنه لم يكن معروفا فى مصر وبصفة خاصة فى الإسكندرية حيث توطن وأنتج أعمالا خزفية . ومما هو جدير بالذكر أن هذا الصانع اشتهر بعد ذلك وكان له مدرسة مميزة فى مصر فى القرن ١٨م وقد وصلت منتجاته إلى القاهرة إذ استخدمت فى زخرفة بعض عمائر القاهرة عند نهاية القرن ١٨م.

ومن أبرز أعمال هذا الخزاف بمصر الكسوة الخزفية التى تزين مسجد عبد الباقى جوربجى بمدينة الإسكندرية (١١٧١هـ/ ١٧٥٧م) ولقد كتب اسم هذا الصانع بخط صغير بداخل العقد المدايني بنهاية الباب بما نصه « عمل

---

(١) راجع : عبد العزيز محمود الأعرج : الزليج فى العمارة الإسلامية بالجزائر فى العصر التركى، رسالة ماجستير (مخطوط بجامعة القاهرة ـ ١٩٨٢) شكل ٣٣ .

الأسط الحاج مسعود السبع » (لوحة رقم ٣٩) وإذا اعتبرنا كسوة جدران المسجد والمحراب وهى تتكون من بلاطات كبيرة تتبع زخارفها الأسلوب المغربى ويتوسط الكثير منها زهريات ذات شكل كمثرى تتفرع منها الغصون والأزهار ويتوجها عقد مفصص ينتهى من أعلاه بهلال (لوحة رقم ٤٠) أو رسوم لعمائر عثمانية تشتمل على عمائر مرتفعة وقباب ومآذن عثمانية الطراز[١] فإن هذا الصانع يعتبر من صناع الخزف التوانسة توطن بمصر وأنتج بلاطات خزفية صغيرة الحجم وفقا للأساليب المغربية ثم أنتج بلاطات أخرى من الحجم الكبير يجارى بها البلاطات المنتشرة فى البلاد مما ساعد على انتشار منتجاته فى الإسكندرية والقاهرة .

ويحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بخمس تجميعات خزفية تتكون كل منها من خمسين قطعة من البلاطات الصغيرة الحجم وهى تتشابه فى طريقة صناعتها وزخارفها وألوانها مع زخارف التجميعات التى تكسو جدران ومحراب مسجد عبد الباقى جوربجى مما يؤكد أنها من صناعة الحاج مسعود

(١) نشر ويلى فى كتابه : Will., (S.) La Art Modern Et, Lart Islamique A L'Ancienne Douene (15 Mai-15 September 1972) لوحة رقم (٦٩) تجميعه من البلاطات الخزفية من صناعة تونس قوام زخارفها عقد على هيئة حدوة الفرس شغل الجزء العلوى منه برسوم عمائر إسلامية تشتمل على مآذن وقباب والجزء السفلى برسم زهرية تخرج منها الأفرع النباتية المزهرة ، ويحيط بشكل العقد بلاطات تشتمل على زخارف نباتية مرسومة وفقا للأسلوب المغربى ، وقد وقع الصانع على هذه التجميعة أعلى قمة العقد السفلى الذى يعلو الزهرية بما نصه : « عمل الخميرى ١٠٣٣هـ» ويتضح من هذا التوقيع أن الصانع الذى قام بعمل هذه التجميعة من بلدة خمير وأنه ينتسب إلى هذه البلدة ، ومما هو جدير بالذكر أن هذه البلدة تقع على الحدود التونسية الجزائرية داخل الأراضى التونسية وتعتبر هذه التجميعة من أقدم النماذج المؤرخة التى نفذت وفقا لهذا الأسلوب الذى انتشر فى القرن ١٨م فى الشمال الأفريقى بأجمعه بالإضافة إلى مصر وذلك من طريق هجرة الخزافين التوانسة .

السبع أيضا أو من مدرسته الفنية على أقل تقدير ، وتتميز بلاطات هذه التجميعات بسمكها الكبير الذى يبلغ ٣ر٢سم كما أن طينتها حمراء اللون . وأهم الألوان التى استخدمها الحاج مسعود فى زخارف بلاطته سواء الصغيرة الحجم أو الكبيرة منها اللون الأصفر والأخضر والأزرق والبنى .

أما الخزاف الثانى فهو الصانع عبد الكريم الفاسى ويتضح لنا من خلال توقيعاته على أعماله من أوانى أو بلاطات خزفيه أنه مغربى الأصل ومن مدينة فاس وكان هذا الصانع يوقع باسم « عبد الكريم الفاسى » أو « أشغل الزوبع » . ويبدو أن الزوبع كان اسم شهرة عرف به إلى جانب اسمه كما أنه فى المراحل المتأخرة كان يوقع باسمه فقط مستخدما عبارة « شغل الحاج عبد الكريم » .

والواضح أن هذا الخزاف هاجر مع من هاجر من الفنانين من الشمال الأفريقى واستقر بمصر وزاول إنتاجه الخزفى منذ بداية العقد الخامس من القرن ١٨م فلقد وقع على أحدى المشكاوات الخزفية بتاريخ (١١٥٥هـ) وعلى بلاطتين من الخزف بتاريخ (١١٧١هـ) وعلى أربعة بلاطات خزفية بتاريخ (١١٨٧هـ) ونلاحظ على توقيعات هذا الخزاف أنه كان يوقع أحيانا بالأرقام وفى أحيان أخرى بالحروف العربية .

ويتبين من خلال هذه التوقيعات الثلاثة طوال فترة إنتاجه الفنى التى تزيد على الثلاثين عاما وأنه كانت هناك مدرسة فنية محلية[1] لها أسلوبها الخاص والمميز فى إنتاج الأوانى والبلاطات الخزفية فى مصر فى النصف الثانى من

---

(١) راعى هذه المدرسة الأمير عبد الرحمن كتخدا بن حسن جاويش القازدوغلى عين كتخدا لمصر فى سنة (١١٦١هـ/ ١٧٤٨م) وكان مغرما بهندسة البناء فأنشأ وجدد كثير من المساجد حتى بلغت عدتها لمانية عشر مسجدا عدا الزوايا والأسبلة والسقايات والأضرحة والقصور . وفى سنة ١١٧٨هـ نفى إلى الحجاز فبقى بها اثنى عشر عاما حتى أحضره أمير الحج يوسف بك معه فى سنة ١١٩٠هـ فأقام فى بيته إحدى عشر يوما مريضا ومات ودفن بقبره الذى أعده لنفسه بجوار باب الصعايدة بالجامع الأزهر .

القرن ١٨م وكان رائدها.هذ الخزاف المغربى الأصل .

وقد عاصر هذا الخزاف فترة حكم الأمير عبد الرحمن كتخدا الذى أولى العمارة والفنون أهمية خاصة فى العصر العثمانى بمصر .

وقد أمكننا تأريخ بعض الأعمال الخزفية من الأوانى والبلاطات التى أنتجت فى هذه الفترة وذلك بناءً على مقارنة أسلوبها الفنى والصناعى بأعمال عبد الكريم الفاسى المؤرخة . ولذا فإنه يجدر بنا أولا أن نقوم بدراسة وتحليل هذه الأعمال المؤرخة وأقدمها مشكاة خزفية تحمل توقيع هذا الخزاف[1] لها ثلاث أذان ومزينة بالزخارف النباتية والهندسية والكتابية وذلك باللون الأزرق على أرضية بيضاء ، وقد قسمت هذه المشكاة إلى ثلاث مناطق زخرفية ، الرقبة وقوام زخارفها شريط على شكل زجزاج يحيط بالفوهة تمتد منه أشرطة طولية فى شكل إشعاعى تنتهى عند البدن ، وتحصر هذه الأشرطة بينها مساحة مستطيلة داخلها كتابة بالخط النسخى نصها « اشغل الزريع سنة ١١٥٥» أما البدن فتزخرفه ثلاثة بحور داخلها آية قرآنية بالخط النسخى نصها[2] :

« نور على نور يهدى الله لنوره من يشاء ـ صدق ربنا »

وتشكل الزخارف النباتية من أوراق وأزهار مرسومة بإسلوب بسيط أرضية هذه الكتابات كما أنها تغطى بدن المشكاة كله .

أما القاعدة وهى مرتفعة نسبيا فقد زخرفت بالأفرع النباتية التى تخرج منها البراعم والأوراق المرسومة بطريقة يغلب عليها الطابع الزخرفى الهندسى (لوحة ٤١ ، ٤٢) .

---

(١) هذه المشكاة ضمن مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم (سجل ٧٥٩) مصدرها : جامع السيد أحمد البدوى .
المقاس : ١٥ سم ـ القطر ، ٢٩سم ـ الارتفاع .

(٢) الآية ٣٤ من سورة النور ، ونلاحظ أن هناك بعض الحروف والنقط الناقصة بهذه الآية التى تزخرف بدن مشكاة الزريع .

ويحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بثلاث مشكاوات خزفية تكاد تكون مشابهة تماما للمشكاة السابقة من حيث الصناعة والزخارف والألوان عثر عليها فى جامع الخضيرى[1] وتؤكد الكتابات النسخية التى على رقبة كل مشكاة ونصها « وقف الخضيرى » على أنها صنعت بالفعل لأجل استخدامها فى تزيين هذا المسجد ، وهناك احتمال كبير بأن تكون هذه المشكاوات من صناعة الخزاف عبد الكريم الفاسى يؤكد ذلك التشابه التام فى أسلوب الزخارف النباتية والكتابية واستخدام نفس الآية القرآنية التى وردت على مشكاة الفاسى المؤرخة بعام ١١٥٥هـ .

ومن المرجح أن هذه المشكاوات ترجع إلى التاريخ الذى جدد فيه مسجد الخضيرى على يد ناظر الوقف سليمان بن الشيخ ابن عبد الرحمن فى عام (١١٨١هـ/ ١٧٦٧م) ولقد عاصر عبد الكريم الفاسى هذا التاريخ بل أن هناك أعمالا له تحمل تاريخ لاحق فى سنة ١١٨٧هـ كما أن مسجد الخضيرى اشتمل على بلاطات خزفية تنتمى إلى أسلوبه سبق الإشارة إليها عند الحديث عن البلاطات فى القرن ١٨م.

وتنتمى إلى نفس هذه المجموعة مشكاتين وثلاث كرات من بيض النعام الخزفى[2] وبالرجوع إلى السجلات الخاصة بالخزف بمتحف الفن الإسلامى أمكننا التعرف على مصدر هذه القطع وهو جامع السيد أحمد البدوى الذى

---

(١) عثر عليها بتاريخ ١٩٣٢/١٢/٤ مسجد الخضيرى بقلمة الكبش ثم أصبحت ضمن مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة وهى تحمل أرقام السجل ١٥٣٣- ١٥٣٤ - ١٥٣٥ ونلاحظ أن هذه المشكاوات أكبر حجما من مشكاة الزريع المؤرخة بعام ١١٥٥هـ إذ يبلغ ارتفاعها ٣٤ سم وقطرها ١٨سم كما أن أجزاء كبيرة من قواعدها ورقابها وآذانها مفقودة .

(٢) كانت هذه الكرات البيضاوية التى تأخذ شكل بيض النعام توضع فوق المشكاوات لتثبيتها وكان يتخذ بعضها من بيض النعام الحقيقى أو من الزجاج أو الخشب .

أقيم فى حكم على بك الكبير[1] وبمقارنة أسلوب زخارف هذه المشكاوات وبيض النعام الخزفى وأسلوب عبد الكريم الفاسى المتمثل فى مشكاته المؤرخة بعام ١١٥٥هـ، نجد أن هناك تشابهًا واضحا فالمشكاة الأولى[2] تتشابه زخارف رقبتها الهندسية وزخارف بدنها وقاعدتها التى يغلب عليها الزخارف النباتية والمرسومة باللون الأزرق على أرضية بيضاء مع أسلوب الزويع بل تكاد تكون نسخة مكررة منها خالية من توقيعه ومن الزخارف النباتية . أما المشكاة الثانية[3] فتتشابه زخارف رقبتها وقاعدتها مع زخارف مشكاة الزويع ، أما بدنها فقد قسم إلى ثلاث مناطق ، الأولى وهى ضيقة واشتملت على زخرفة زجاجية تأتى بعدها منطقة أكثر اتساعا قوام زخارفها عنصر متكرر من ثلاث دوائر متجمعة يعلوها زهرة غير متفتحة ويفصل كل عنصر عن الآخر ورقة نباتية محورة . أما المنطقة الثالثة وهى أكبرها فقد اشتملت على مناطق مفصصة تضم داخلها أفرع نباتية وبراعم مرسومة بأسلوب بسيط ومحور .

أما الثلاث كرات من بيض النعام والتى جلبت أيضا من جامع السيد أحمد البدوى فقد تنوعت زخارفها وإن كانت تسودها روح زخرفية واحدة فى العناصر واستخدام اللون الأزرق فى رسم الزخارف على أرضية بيضاء ، وتزخرف هذه الكرات الخزفية[4] أشرطة ممتدة من فوهتها داخل كل منها فرع نباتى تخرج منه الأوراق النباتية المحورة ، أما بقية الكرة فقد قسمت إلى مناطق تشبه خلايا

---

(١) أقام على بك الكبير المسجد والقبة على مقام سيدى أحمد البدوى ومن المعروف أن على بك الكبير وهو من المماليك قد حكم مصر فى العهد العثمانى حكما مستقلا عن الدولة العثمانية فى الفترة من (١١٨٠هـ/ ١١٨٧هـ ـ ١٧٦٦م / ١٧٧٣م).

(٢) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، مقاس : ٢٣ سم ارتفاع ١٤ سم قطر .

(٣) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، مقاس : ٢٢ سم ارتفاع ١٢ سم قطر .

(٤) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ٧٥٤ .
مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ٧٥٥ .
مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ١٦٤٤ .

النحل داخل كل منها زهرة . وفى بعض الأحيان تكون الزخارف منثورة ولم يتقيد الخزاف بوضعها داخل مناطق هندسية ، وهذه المجموعة من بيض النعام ترجع إلى النصف الثانى من القرن ١٨م من صناعة مدرسة عبد الكريم الفاسى.

ويمكن نسبة مشكاة أخرى[١] لأسلوب هذا الخزاف إذ تتشابه مع مشكاة الزريع المؤرخة بعام ١١٥٥هـ من حيث الزخارف والألوان وإن اختلفت فى الشكل العام فهى ذات فوهة أكثر اتساعا وبدن غير منتفخ كثيرا وقاعدة قصيرة.

ومن خلال هذه المجموعات المختلفة من المشكاوات وبيض النعام التى يسودها أسلوب فنى واحد من حيث طريقة الصناعة والزخارف والألوان ، يمكننا أن نقول أنه كانت بمصر فى النصف الثانى من القرن ١٨م مدرسة محلية فى صناعة الخزف وأن هذه المدرسة قامت على أكتاف الصناع المغاربة الذين توطنوا بمصر وعملوا على تقليد الزخارف التركية بما يتفق مع إمكانياتهم وقدراتهم الفنية . ولذلك فقد كان أسلوبهم تسوده البساطة والتحوير فى بعض الأحيان ، كما أن الألوان المستخدمة لم تكن تتعدى اللون الواحد وهو اللون الأزرق بدرجاته المختلفة .

وكان من الطبيعى أن تصاحب هذه النهضة فى صناعة التحف الخزفية وفقا لأسلوب المدرسة المحلية نهضة فى صناعة البلاطات الخزفية تتبع نفس الأسلوب المحلى لا سيما وأن استخدام البلاطات الخزفية فى زخرفة العمائر القاهرية فى هذه الفترة أصبح أكثر انتشارا من أى فترة سابقة[٢].

---

(١) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم السجل ١٧٦٠ .
المقاس : ١٧ سم ارتفاع ٢٨ سم قطر .
المصدر : جامع السلطان حسن .

(٢) يمكن نسبة المدفاوة الخزفية بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة إلى مدرسة هذا الخزاف . رقم سجل ٧٣٢١ .

ويحتفظ متحف الفن الإسلامى بلوحين من البلاطات الخزفية[1] عليهما كتابة نسخية باللون الأزرق على أرضية بيضاء نصها :

لآل النبى زد يا محمد خدمة وعبد الكريم الفاسى خادم سيده

وشهرته الزريـع أرخ صنيعـه بنا قبلـه للـــه ختـمـ بهانيـــه

وعلى يمين هذا النص توجد بعض الزخارف النباتية المتمثلة فى الأفرع النباتية التى تخرج منها زهور اللاله وذلك باللون الأزرق على أرضية بيضاء . ونستطيع أن نتبين من هذا النص أنه يؤرخ أعمال خزفية قام بها الخزاف عبد الكريم الفاسى وذلك فى أحد مشاهد آل البيت (لآل النبى زد يا محمد خدمة) كما أنه يوضح أيضا ماهية هذه الأعمال « بنا قبلة لله » أى أنه قام بعمل محاريب غير مجوفة من البلاطات الخزفية ، ولقد حفظ لنا هذا النص أيضا تاريخ القيام بهذه الأعمال وذلك فى عام ١١٧١هـ ، وتفيد السجلات الخاصة بالخزف بمتحف الفن الإسلامى أن مصدر هذه اللوحات مسجد السيدة نفيسة .

وقد ألقى الجبرتى الضوء على هذه المعلومات فقد ذكر فى حوادث عام ١٧٧٧م[2] « أنه فى مثل هذه السنة مات الأمير عبد الرحمن كتخدا وهو الذى عمر المشهد النفيسى ومسجده » مما يؤكد أن هذه المجموعة من البلاطات التى كانت تزين المشهد النفيسى من إنتاج مصنع عبد الكريم الفاسى فى فترة حكم محمد سعيد باشا ١١٧١هـ ـ ١١٧٢هـ / ١٧٥٨ ـ ١٧٥٩م .

ويحتفظ متحف الفن الإسلامى بأحد هذه المحاريب الخزفية[3] وهو يتكون

---

(١) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة (رقم السجل ٢٠٧٨) .
طول ٤٧ عرض ٢٣ سم ، المصدر : المشهد النفيسى .

(٢) الجبرتى : المصدر السابق ص ١٠٣ .

(٣) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم السجل ٢٠٩٥ .
المقاس : ١٨ر١م طول ٧١ر م عرض.
المصدر : مسجد السيدة نفيسه .

من خمس عشرة بلاطة تأخذ شكل قبلة يتوسطها صورة محراب محاط بإطار مستطيل قوام زخارفه أوراق مسننة محجوزة باللون الأبيض على أرضية زرقاء وخضراء داخله إطار آخر يكون شكل القبلة قوام زخارفه الزهور المركبة المتكررة والتى تخرج منها الأفرع النباتية[1] وتزين كوشات عقد المحراب زهرتان تحيط بكل منها دائرة ، بينما يعلو قمة العقد بحر به كلمة أكبر والراجح أن كلمة الله كانت تسبق هذه الكلمة حيث أن اللوح مفقود منه أجزاء ، ويتدلى من عقد المحراب مشكاة معلقة بثلاث سلاسل باللون الأزرق . وبأسفله رسم شمعدانين بهما شمعتين باللون الأصفر[2] .

ومن تحليلنا للعناصر الزخرفية التى جاءت على هذا المحراب المسطح نلاحظ أن عقد المحراب الذى يأخذ شكل حدوة الفرس من العناصر الشائعة فى الطراز المغربى الأندلسى فى العمارة والفنون ، كما نلاحظ أن أسلوب الخط النسخى الذى كتبت به كلمة أكبر على المحراب يتشابه مع أسلوب الخط النسخى الذى وقع به الخزاف عبد الكريم الفاسى على البلاطتين السابقتين ، كما أن الأسلوب الذى رسمت به زهور اللاله التى تعلو المشكاة يتشابه مع أسلوب رسمها فى أعمال عبد الكريم الفاسى أيضا مما يجعلنا أنها من صناعة مصر وفقا لأساليب المدرسة المحلية .

والواقع أن أعمال هذا الخزاف تعتبر آخر ما جاءت به صناعة البلاطات

---

(١) تتشابه هذه الزخارف مع زخارف البلاطات المستطيلة التى جلبت من المسجد النفيسى والتى كانت تشكل إطارا للتجميعات التى اشتملت أيضا على زخارف نباتية وكتابية تخص آل البيت والخلفاء الراشدين وهى من صناعة مصر فى القرن ١٨م أرقام السجل ٢٠٨٤ إلى ٢٠٩٣ .

(٢) يتشابه هذا المحراب المسطح مع محراب آخر رقم سجل ٦٩١٤ .
المقاس : ٥ر٧٤ر١م طول ٥ر١٤ر١م عرض
المصدر : مهداه من الأوقاف الملكية من منزل وقف القصر العالى بعطفة الجوهرى بالموسكى .

الخزفية فى مصر ، حيث أنه بعد قيشانى مسجد السيدة نفيسة أطفئت الأفران فى مصانع الخزف وأن البلاطات الخزفية التى استخدمت بعد ذلك فى زخرفة العمائر التى شيدت بعد ذلك بأربعة عشر عاما قد جيئ بها من أوربا لا من تركيا وبصفة خاصة من هولاندة وإيطاليا[1] .

(١) سبق الإشارة إلى هذا الطراز الأوربى من البلاطات عند الحديث عن البلاطات الخزفية فى عمائر القرن ١٨م .

التحـف المعدنيـة

يذكر أحد الباحثين المتخصصين فى مجال صناعة التحف المعدنية الإسلامية أن نقل السلطان سليم الأول لأفذاذ صناع المعادن من القاهرة إلى إستانبول قد أثر كثيرا على صناعة المنتجات المعدنية بالقاهرة ، وأن لم يقض عليها تماما ، وأن هذه الصناعة على الرغم من تأثرها بالتقاليد التى سادت فى العصر المملوكى إلا أنها لم تصل إلى درجة كبيرة من التقدم والازدهار[1].

وإذا كان هذا الرأى يعتبر صائبا إلى حد ما ، إلا أنه ينبغى الإشارة قبل الحديث عن صناعة التحف المعدنية فى العهد العثمانى إلى التدهور الذى لحق بهذه الصناعة فى أواخر العصر المملوكى سواء من الناحية الزخرفية أو الصناعية وقلة إنتاج التحف المعدنية المكفتة بصفة عامة ، وقد أشار إلى هذه الحقيقة مؤرخ معاصر إذ يقول : « وقد قل استعمال الناس فى زمننا هذا للنحاس المكفت ، وعز وجوده ، فإن قوما لهم عدة سنين قد تصدوا لشراء ما يباع منه وتنحيه الكفت عنه طلبا للفائدة ، وبقى بهذا السوق إلى يومنا هذا بقية من صناع الكفت قليلة »[2].

كما أننا نلاحظ أن صناعة التحف المعدنية بمصر فى العهد العثمانى لم يقدر لها أن تضعف بصورة كبيرة وإنما شهدت قدرا من الازدهار يبرهن على أن القاهرة فى ذلك الوقت لم تخل من الصناعة الدقيقة الجميلة ، ولا من الذوق الرفيع الأنيق ، وتعتبر أشغال المعادن التى تشمل الحفر والصياغة من أهم الصناعات فى مصر العثمانية[3] وكانت تمارس فى حوانيت ضيقة بها ورش صغيرة يشتغل فيها عدد يسير من العمال لحساب أصحابها وتذكر د. ليلى عبد اللطيف من بين طوائف القاهرة فى العهد العثمانى طائفة صانعى الأسلحة

---

(١) د. حسين عليوه : المعادن (ضمن كتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها) ص ٢٧٠ ـ ٣٧٨.
(٢) المقريزى : الخطط ج٢ ص ١٠٥ .
(٣) أمين عبد الله عفيفى : « تاريخ مصر الاقتصادى والمالى فى العصر الحديث » ـ القاهرة سنة ١٩٥٤، ص ١٠٤ .

وطائفة الصياغ ، وطائفة الجوهراجية[١] كما خصص سوق خان الخليلى لتجار المجوهرات والنحاس ، وسوق الصاغة لتجار المصوغات وصناعاتها ، وسوق السروجية حيث كان يصنع السلاح ويباع[٢].

ولم يكن هناك حد فاصل تماما بين الصناع والتجار ، فبعض الصناع كان يبيع منتجاته بنفسه مثل صناع السلاح[٣].

وإذا كانت معظم المصادر التاريخية التى ترجع إلى العهود المبكرة من فترة الحكم العثمانى تخلو من الإشارة إلى الصناع والفنانين فإن المتأخر منها قد أوضح لنا جانبا هاما من الحياة الفنية بالقاهرة إبان العهد العثمانى من حيث الإشارة إلى هذه الصناعة وبعض صناعها ، إذ أورد لنا الجبرتى فى مواضع كثيرة وصفا لبعض التحف المعدنية التى تدل على اهتمام أمراء المماليك باقتنائها وتبرز ما كان فى قصورهم من مظاهر النعيم والترف وقد كان يسيرا على الجبرتى أن يصفها لنا حيث كان صديقا لكبارهم يزورهم فى قصورهم ويشاركهم فى بعض هذه الحياة المترفة .

ففى حوادث سنة (١٧٦٩م) يذكر لنا الجبرتى خبر نفى أحمد أغا من مصر إلى الشام وكان رجلا عظيما واسع الغنى والثروة وصادره على بك فى ماله وأمره بالخروج من مصر فأحضر المطربا زيه والدلالين والتجار وأخرج متاعه وذخائره وباعها بسوق المزاد فبيع منها أمتعة وثياب وجواهر وتحف وأسلحة وكتب وأشياء نفيسة[٤].

وفى حوادث سنة (١٧٩٢م) يذكر أيضا أن إبراهيم بيك شرع فى زواج

---

(١) د. ليلى عبد اللطيف : المرجع السابق ص ٦٠ .
(٢) د. ليلى عبد اللطيف : المرجع نفسه ص ٧٤ .
(٣) د. ليلى عبد اللطيف : المرجع نفسه ص ٧٥ .
(٤) الجبرتى : عجائب الآثار فى التراجم والأخبار (طبعة الشعب ١٩٥٨) ص ٨٧ .

ابنته عديلة للأمير إبراهيم بك المعروف بالوالى وعمر لها بيتا مخصوصا بجوار بيت الشيخ السادات وتغالوا فى عمل الجهاز والحلى وغير ذلك من الأوانى والفضيات والذهبيات[١] كما ذكر أيضا أنه كان للسيدة زليخا زوجة إبراهيم بيك تاج من الجواهر ، وأن على بك حينما هرب إلى الشام أخذ معه من الأموال ثمانمائة ألف محبوب ذهبا ، على خمسة وعشرين جملا ونقل معه أيضا من المصوغ والحلى ما قدرت قيمته بثلاثة ملايين محبوب ذهبا وكان مقبض الخنجر الذى يحمله على بك يقدر ثمنه بمائتى الف جنيه[٢] .

وفى مواضع كثيرة يورد لنا الجبرتى أخبار تبادل الهدايا بين أمراء مصر وولاتها والسلطان العثمانى فى إستانبول ، ولا شك أن هذا الإجراء قد ساعد على تبادل التأثيرات الفنية بين القاهرة وإستانبول فى مجال صناعة التحف المعدنية والحلى ، كما أنه يدل على أن صناعة القاهرة كانت تلقى التقدير والقبول والاستحسان فى العاصمة المركزية فى ذلك الوقت ، فقد ذكر الجبرتى خبر هدية أرسلها الأمير إسماعيل بك كبير المماليك إلى السلطان مصطفى الثالث : فكان منها ستة سروج للسلطان وأولاده وكانت مع السروج عباءات ، هى وقصاعها وقربوسها مرصعة جميعا بالجواهر والذهب ، والركابات واللجامات ، والشماريخ والسلاسل كلها من الذهب الخالص ، والرأس والرشمة من الحرير المنسوج بسلوك الذهب وشماريخ المرجان والزمرد ، وجميع الشراريب من القصب والمرجان ، وقد صنعت هذه السروج أدق صناعة وأجملها فى بيت محمد أغا البارودى[٣] .

---

(١) الجبرتى : المصدر السابق ص ٢٣١ .
(٢) محمود الشرقاوى : دراسات فى تاريخ الجبرتى ـ مصر فى القرن ١٨م جـ ١ ـ مكتبة الأنجلو المصرية ص ١٠٣ ـ ١٠٥ .
(٣) الجبرتى : المصدر السابق ص ٨٦ .
على زين العابدين : المصاغ الشعبى فى مصر ص ٦٣ ، القاهرة ١٩٧٤ يبدو واضحا أن بعض منازل الأمراء الكبار فى مصر العثمانية كان ملحقًا بها ورش فنية مخصصة لبعض الصناعات كما أن بعضها استخدم كمناسج .

وفى حوادث سنة (١٧٨٦م) يذكر الجبرتى أنه قد حضر من إستانبول أحد الأغوات ومعه هدايا مرسلة من قبل السلطان لوالى مصر حسين باشا ومن بينها سيف مجوهر تقلد به [١] كما ذكر أيضًا أن الوالى (الباشا) قدم لابنة إبراهيم بك ليلة عرسها الكثير من المصاغ والجواهر [٢].

ومن أهم ما ذكره الجبرتى فى هذه المجال أسماء وتراجم لبعض صناع الأسلحة والتحف المعدنية فى مصر فى العهد العثمانى نذكر منهم « الأسطى إبراهيم السكاكينى الذى توفى سنة ١٧٥٧م » وقال عنه الجبرتى : انه ان يصنع السيوف والسكاكين ويجيد سقيها وجلاءها ويصنع قراباتها ، ويسقطها بالذهب والفضة ، ويصنع المقاشط الجيدة الصناعة والسقى والتطعيم والبركارات للصنعة، وأقلام الجدول الدقيقة الصنعة المخرمة وغير تلك ، وكان حانوته تجاه جامع المردانى بالقرب من درب الصياغ . وأيضا الأمير على بن عبد الله الذى توفى سنة ١٧٩١م واتقن رمى النشاب وصار أستاذا فيه وانفرد فى وقته فى صنعة القسى والسهام والدهانات فلم يلحقه أهل عصره وكان له تلاميذ يعلمهم هذه الصنعة ويمنحهم اجازتها[٣].

ومما يدل أيضا على ازدهار صناعة التحف المعدنية فى مصر فى العهد العثمانى تلك المجموعة الكبيرة من الأوانى التى وصلتنا وبصفة خاصة المرتبطة بالاستخدام اليومى سواء أكانت صوانى وطاسات وأطباق وسلاطين وصدريات وغيرها من الأوعية النحاسية ، بالإضافة إلى المغارف والبطط المصنوعة من النحاس الأحمر لزوم القهوة ، أو غيرها من التحف المعدنية المرتبطة بحركة البناء

---

(١) الجبرتى : المصدر السابق ص ١٥٨ ـ ١٦٠ .

(٢) الجبرتى : المصدر نفسه ص ٢٣١ .

(٣) يذكر الجبرتى أن هذا الصانع رومى الأصل وكان مولى الأمير أحمد كتخدا ومن تلامذته الصانع حسن الذى علمه أسرار هذه الصناعة وهو ضرير . الجبرتى : المصدر نفسه ص٢٢٦.

والتشييد وما يصحبها من أعمال معدنية بعضها ذا صفة معمارية مستقلة مثل الأبواب المصفحة ونوافذ الشبابيك المصنوعة من البرونز أو النحاس المصبوب ، أو تلك ذات الصفة المستقلة مثل الثريات والشماعد والأحواض والمسارج وحمالات القناديل ، كما ازدهرت بالقاهرة فى العهد العثمانى صناعة الآلات الفلكية وبصفة خاصة الاسطرلاب والدوائر الفلكية[1] والمزاول .

كما شهدت القاهرة أيضا فى هذه الفترة اهتماما بصناعة الموازين وخاصة النوع المعروف منها باسم الميزان القبانى وقد حرص الصناع على تزينها بمختلف الزخارف الكتابية والنباتية ومن أشهر صناعها أحمد بن محمد القبانى، وأحمد البرنيالى .

وتكمن أهمية التحف المعدنية التى صنعت بمصر في العهد العثمانى فى أن الكثير منها اشتمل على كتابات أما تذكارية تتضمن تاريخ صناعتها وصناعها وأحيانا أسماء من صنعت لهم ، أو كتابات قرآنية ودعائية ، كما اشتملت أحياناً على بعض الأمثال والحكم التى تتناسب فى مضمونها وطبيعة التحفة ووظيفتها ، كما اتخذ بعضها أحيانا شكل الطغراء ، ونلاحظ أن بعض هذه الكتابات دون باللغة العربية والبعض الآخر باللغة التركية .

وتميزت زخارف التحف المعدنية التى صنعت فى القاهرة فى العهد العثمانى بالتنوع إذ استخدم الصناع الزخارف النباتية والزخارف العربية المورقة (الأرابيسك) والزخارف الهندسية المختلفة ، ويتضح لنا من دراسة هذه التحف أن

---

(١) من أشهر من اشتغل برسم المزاول والمنحرفات والأشتغال بعلم الفلك فى مصر فى العهد العثمانى الشيخ مصطفى الخياط ورضوان أفندى ، ويوسف الكلارجى ، والشيخ محمد النشيلى والكرتلى، والشيخ رمضان الخوانكى والشيخ محمد الغمرى، والشيخ حسن الجبرتى، ومن ولاة مصر الوالى أحمد الباشا الذى كان مهتما بالعلوم الرياضية وصنع كثير من المزاول ومن أشهر صناع الاسطرلابات فى مصر العثمانية الحسن بن أحمد البطوطى كما برز الصانع حمدى الارضرومى فى عمل الدوائر الفلكية . الجبرتى : المصدر السابق ص ٢١١ ، ٢١٢.

صناع المعادن فى هذه الفترة أنتجوا تحفا بعضها يمت بصلة للأساليب المملوكية السابقة ، والبعض الآخر يمثل طرازا جديدا متأثرا بالأساليب العثمانية من ناحية الشكل والزخرفة .

ومن أبرز الطرق الصناعية التى استخدمها الصناع فى زخرفة هذه التحف المعدنية الطلاء بطبقة من الذهب والفضة[1] وتفريغ الزخارف و حزها وأحيانا استخدام الميناء الملونة ونادرا ما كنا نجد تحف مكفتة بالذهب والفضة ترجع إلى هذه الفترة .

(التحف المعدنية ذات الصفة المنقولة)

التحف المعدنية فى القرن السادس عشر الميلادى :

وصلنا من هذه الفترة مجموعة من الشماعد المصنوعة من النحاس الأحمر المطلى بالذهب[2] وهى تتشابه فى الشكل والزخرفة والشكل العام لهذه الشماعد مكون من بدن يشبه المخروط الناقص وعامود إسطوانى يعلوه شماعة مخروطية وقد نقشت على دائر السطح العلوى لهذه الشماعد عبارة « الله نور السماوات والأرض مثل نوره كمشكا » (ت) فيها مصباح[3] جاعل الشمس ضياء والقمر نورا وفالق الاصباح أوقف هذا الشمعدان راجيا من الله الغفران

---

(١) عرف هذا الأسلوب فى العصر المملوكى فى نهاية العصر الجركسى إذ أورد لنا المقريزى ما يفيد ذلك عند حديثه عن سوق « المهمازين » فى أيامه (القرن ٩هـ ١٥م) فيقول : «وأدركت الناس وهم يتخذون المهماز قالبه وسقطه من الذهب الخالص ومن الفضة الخالصة ولا يترك ذلك إلا من يتورع ويتدين فيتخذ القالب من الحديد ويطليه بالذهب أو الفضة » ويدل ذلك على وجود طلائين مهرة فى العصر المملوكى أمكنهم طلاء الحديد بالذهب والفضة . المقريزى : الخطط ج ٢ ص ٩٧ .

(٢) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة أرقام سجل ٤٣٩٥ ، ٤٣٩٦ ، ٤٣٩٧ .

(٣) سورة النور الآية رقم (٣٥) .

الوزير سليمان[1] وجعل مستقره بالجامع الذى بناه بمصر بالقرب من مرقد سيدى سارية عليه رحمة من الملك البارى وقع التاريخ فى أول الجمادين سنة سبع وأربعين وتسعمائة هجرية نبوية[2]. (لوحة رقم ٤٣) .

والشكل العام لهذه الشماعد يذكرنا بالشماعد المملوكية التى صنعت فى العصر المملوكى الجركسى[3] كما أن تزيين دائر السطح العلوى بالزخارف الكتابية يعد استمرارا لنفس الاستخدام الزخرفى فى الشماعد المملوكية وأن اختلفت طبيعة ومضمون النص الكتابى ففى شماعد مسجد سليمان باشا أضاف الفنان آية قرآنية قبل النص ذو المضمون التاريخى كما أضاف اسم من عملت له هذه التحفة على شكل طغراء على بدن الشمعدان نصها «صاحبه سليمان باشا» .

وتتميز هذه المجموعة من الشماعد بكبر الحجم[4] والبساطة إذ تخلو من

---

(١) عرف هذا الباشا باسم سليمان الخادم تولى حكم مصر من قبل الدولة العثمانية مرتين الأولى فى الفترة من سنة ٩٣١هـ إلى ٩٤٢هـ والثانية فى الفترة من ٩٤٣ هـ إلى ٩٤٥ هـ ثم رحل إلى إستانبول حيث تولى منصب الصدارة العظمى ، وفى تلك الفترة شيد المدرسة السليمانية بالسروجية وبنى وكالته ببولاق مما يدل على حبه وتعلقه بمصر رغم بعده عنها كما قام بوقف هذه المجموعة من الشماعد على مسجده وهو خارج مصر يؤكد ذلك التاريخ الذى ورد عليها (٩٤٧هـ) وورود لقب وزير ضمن ألقابه المسجلة عليها .

(٢) يذكر على مبارك (المرجع السابق) ج ٥ ص ١٤ أن الذى جدد هذا المسجد فى عام ٩٣٥هـ هو سليمان باشا كما هو مسجل على اللوحة التأسيسية أعلى الباب الغربى .

(٣) من هذه الشماعد شمعدان يرجع لعصر السلطان الناصر فرج ابن برقوق رقم سجل ١٥٦٤ وشمعدان يرجع إلى عصر السلطان قايتباى رقم سجل ٤٧٢٠ (متحف الفن الإسلامى بالقاهرة) .

(٤) شاهد الرحالة التركى أوليا جلبى هذه الشماعد أثناء زيارته لمصر خلال رحلته إذ يذكر عند حديثه عن أوصاف جامع سليمان باشا : « أنه فى كل ليلة تضاء على جانبى المحراب شمعتان بطول قامة الإنسان من شمع العسل فى شمعدانين وضعا على جانبى المحراب طولهما (يقصد الشمعتين) طول قامة الإنسان ، وهذه الشماعد مطلية بطلاء ذهبى .
Evliya Gelebi., op. cit., 220 .

العناصر الزخرفية النباتية والهندسية وذلك بالقياس إلى الشماعد المملوكية ويتجلى جمال هذه الشماعد فى طلاء سطحها بالذهب .

ومن وسائل الإضاءة المعدنية التى يمكن إرجاعها إلى صناعة القاهرة فى القرن ١٦م ثريا من نحاس أصفر[١] تتكون من صينية لحمل سبعة قناديل معلقة بثلاث سلاسل نحاس يتخللها ثلاث كرات من النحاس أيضا ، ويعلوها غطاء نصف كروى تقريبا وقد نقش بهذا الغطاء من الخارج كتابة بخط الثلث نفذت بالحز على أرضية من الزخارف النباتية ورسوم الأزهار نصها « مما أوقف ذى الثرية المعلم ناصر الدين النحاس فى مقام سيدى أبو العباس أحمد البدوى أبو اللثامين نفعنا الله به » (لوحة رقم ٤٤، ٤٥)

ونلاحظ أن هذا الشكل من الثريات قد شاع فى القاهرة العثمانية ويمكن اعتباره نوع من التنانير البسيطة المتأثرة فى شكلها العام بحملات القناديل التى عرفت فى العصر المملوكى[٢].

ويتضح من النص الكتابى الذى يزين هذه الثريا أن الذى قام بوقفها على تربة سيدى أحمد البدوى المعلم ناصر الدين النحاس الذى يبدو واضحا من تسميته بالنحاس أنه كان متخصصا فى مجال صناعة النحاس وأنه ترقى فى هذه الصنعة إلى مرتبة معلم أو شيخ صنعة وهناك احتمال قائم بأن يكون هو نفسه صانع هذه التحفة .

كما يحتفظ الفن الإسلامى بالقاهرة بثريا[٣] تتكون من حمالة بزاقات

---

(١) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ٢٤٠ طول ٤٠ر١م قطر ٣٨ر٠ م

(٢) مثال ذلك حمالة قناديل رقم سجل ٦٣٥ وأخرى رقم سجل ٢٤٢ مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة .

(٣) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ٦٣٩ .
قام بنشر هذه الثريا :

Wiet (G)., Calatogue General Du Musee Arabe Du Caire (Objets En Cuivre).
Le Caire (1932) P. 45 Pl. XXIII.

لحمل تسعة قناديل لها داير من الزخارف المفرغة بهيئة قشور السمك المتتابعة ويزينها شرافات بهيئة الورقة الثلاثية ، ويعلو ذلك قبة صغيرة ثم مجموعة انتفاخات تنتهى بهلال ، أما الصينية التى أسفل الثريا فقد زينت بأشكال النجوم المتكررة ونقش على هذه الثريا كتابة نصها « عمل الحاج محمود الضراب فى النحاس يعرف بالسيفانى » ويتضح من النص السابق أن هذا الصانع كان متخصصا فى الطرق على المعادن وأنه كان يقوم بعمل التحف النحاسية . (لوحة رقم ٤٦) .

ويمكننا القول بأن التحف المعدنية التى صنعت فى القاهرة فى القرن السادس عشر الميلادى تأثرت من حيث الشكل العام بالتحف المملوكية وأن تميزت بقلة الزخارف وندرتها عدا الزخارف الكتابية التى شاعت على معظمها بالإضافة إلى استخدام بعض العناصر النباتية المملوكية مثل زهرة اللوتس الصينية التى تزين طاسة خضة نقش عليها من الخارج « عمل إبراهيم نقاش سنة ٩٥٩هـ »[١] . (لوحة رقم ٤٧) .

التحف المعدنية فى القرن السابع عشر الميلادى :

من أهم التحف المعدنية التى يمكن إرجاعها إلى صناعة القاهرة فى القرن السابع عشر الميلادى بشكل دقيق ومؤكد شمعدانان[٢] من النحاس كانا فى الأصل بمسجد التى برمق[٣] وهما متشابهان فى الشكل والزخرفة والمادة إذ يتكون كل منهما من ثلاث قطع ويمتازا بوجود رقبة طويلة ، وقد نقش على

(١) Wiet. (G).. op. cit., Pl. LXIII .

(٢) يحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بهذان الشمعدانان تحت رقم سجل ٤٦٤٧ ، ٤٦٤٨ ومصدرهما قسم ثالث أوقاف ووارده من مسجد التى برمق .

(٣) يقع هذا المسجد بمنطقة سوق السلاح والمؤكد أن تاريخ بنائه يرجع إلى بداية القرن ١٧م ولما كان هذا الشيخ قد عاش فى أواخر القرن ١٦م وكان يقوم بالوعظ فى جامع الملكة صفية وحتى وفاته سنة ١٠٣٣هـ (١٦٢٣م) فالراجح أن تكون هذه الشماعد من صناعة القاهرة فى النصف الأول من القرن ١٧ م .

الجزء المخروطى لكل شمعدان بالحفر البسيط ما نصه « وقف شيخ الإسلام التى برمق أفندى » ونلاحظ أن الهيئة العامة لهذه الشماعد لازالت متأثرة بالأشكال المملوكية وإن امتازت رقبتها بالطول وكبر البدن الذى يشبه المخروط الناقص . (لوحة رقم ٤٨) .

ومن الشماعد التى تنسب لهذا القرن أيضا[١] شمعدان زين بدنه بمناطق تشبه الشرافات فى أوضاع متعاكسة شغلت بزهور اللوتس والرمان والزخارف العربية المورقة (الأرابيسك) وذلك بواسطة الحفر ، وكتب على دائرة بيت الشمعة عبارة « أمير المؤمنين صفى الدين ابن الهادى إلى الله » .

كما وصلنا من هذه الفترة بعض التحف التى صنعت من المعدن وتأخذ شكل كرة تستخدم لتثبيت المشكاوات منها كرة فضية مجوفة مطلية بالذهب[٢] وبها من أعلى وأسفل حلقتين ويدور حول منطقتها شريط كتابى باللغة العربية نصه « الله ، محمد ، أبو بكر ، عمر ، عثمان ، على ، حسن ، حسين ، رضوان الله عليهم أجمعين » وبأسفل هذه الكرة كتابة باللغة التركية نصها «حضرة سلطان مصطفى خان[٣] بن محمد خان حضرة الشيخ بدوينك تربة شريفلرنية وقفدر سنة ١٠٣٢» وترجمتها « هذا ما وقفه حضرة السلطان مصطفى خان بن محمد خان على ضريح الشيخ بدوى الشريف سنة ١٠٣٢هـ» .

---

(١) Wiet. (G)., op. cit., Pl. XXXVI .

(٢) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ١٨٧ وكره مثلها رقم ١٨٨ .

(٣) جلس هذا السلطان على العرش العثمانى فى ٢٣ ذى القعدة سنة ١٠٢٦هـ وهو يبلغ من العمر ٢٦ سنة بوصية من أخيه السلطان أحمد الأول وهو أول من جلس بالاخوة من السلاطين ثم عزل وتولى من بعده عثمان الثانى الذى قتل على يد الإنكشارية ثم أعيد مصطفى الأول إلى العرش مرة أخرى سنة ١٠٣٢ هـ وهى السنة التى أوقف فيهما هذه التحف المعدنية على ضريح السيد البدوى .

راجع : إبراهيم حليم : التحفة الحليمية فى تاريخ الدولة العلية ص ١١٦ ، ١٢٢ .

ونلاحظ أن التحف المعدنية ذات الاستخدام المدنى والتى ترجع لهذه الفترة كانت تتميز بالبساطة من حيث الشكل والزخرفة ووصلنا منها صحن مصنوع من النحاس زينت حافته بشكل يشبه الأسنان وله غطاء منفصل[1] وعليه كتابة باسم « الشيخ أبو الفرج وتاريخ سنة ١٠٤٢هـ» . (لوحة رقم ٤٩) .

أما بالنسبة للأدوات الفلكية فقد وصلنا اسطرلاب من نحاس أصفر[2] به أربع صفائح والطبقات العليا مفرغة والباقى يشتمل على تقاسيم فلكية نفذت بالحفر ، وتكمن أهمية هذا الاسطرلاب فى أنه نقش عليه اسم صانعه « الحسن ابن أحمد البطوطى » وتاريخ الصناعة ١١٠٦هـ ومن التحف المعدنية ذات الاستخدام المدنى والتى يمكن إرجاعها إلى صناعة القاهرة فى القرن (١٧م) صدرية من النحاس[3] مزينة بالزخارف النباتية والحيوانية والكتابة ، وتكمن أهمية هذه التحفة فى أنها تشتمل على اسم من صنعت له وهو المعلم أحمد ابن المعلم إبراهيم الفقيه الاسطنبولى يؤكد ذلك ورود عبارة « مما عمل برسم » قبل العبارة السابقة [4].

التحف المعدنية فى القرن الثامن عشر الميلادى :

من وسائل الإضاءة المعدنية التى صنعت فى هذه الفترة مجموعة كبيرة من الشماعد كانت مخصصة بغرض الاستعمال فى إنارة المساجد وغيرها من العمائر الدينية المختلفة وخاصة الاضرحة والزوايا .

---

(١) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ١٥١٧١ .

(٢) من مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة .

(٣) مجموعة متحف الفن الإسلامى رقم سجل ١٥٠٤٧ .

(٤) سوف نقوم بدراسة تفصيلية لهذه التحفة فى بحث مستقل فى القريب العاجل إن شاء الله .

من هذه الشماعد شمعدان مصنوع من النحاس الأصفر[1] وعلى بدنه كتابة تأخذ شكل الطغراء يمكن قراءتها « حق وقف هذا على ستى السيدة نفيسة »[2] وأيضا شمعدانان كانا بمسجد محمد بك المدبولى[3] وشمعدان آخر بزاوية بشير أغادار السعادة[4] وشمعدان آخر ذو انتفاخات مخروطية كان بمسجد السيدة عائشة النبوية[5] وشمعدانان من نحاس أصفر يتميز كل منهما بقاعدته القصيرة وبوجود دائرتين برقبته كانا بالمسجد السابق أيضا[6] وشمعدانان من نحاس أصفر رقبتهما طويلة وبكل منهما ثلاث دوائر صغيرة كانا فى مدرسة السلطان محمود بالحبانية[7] وشمعدان من نحاس برقبته دائرتين وآخر برقبته ثلاث دوائر كانا فى زاوية الشيخ يوسف[8].

ومن أهم الشماعد التى يمكن إرجاعها إلى القرن الثامن عشر الميلادى شمعدان كان موقوفا على تربة السيد البدوى ويتميز بدنه بأنه يشبه الناقوس[9] وقام الفنان بعمل بعض الدوائر الزخرفية حول أعلى وأسفل البدن وحول بيت الشمعة والراجح أن يكون هذا الشمعدان ضمن مجموعة التحف التى أوقفها على بك الكبير على ضريح السيد البدوى . (لوحة رقم ٥٢) .

ويمكننا القول بصفة عامة بأن الشماعد التى صنعت فى القاهرة العثمانية تتكون من حيث الشكل العام من قاعدة مخروطية أحيانا تتميز بالاستطالة وفى

---

(١) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة .

(٢) كان هذا الشمعدان موقوفا على مسجد السيدة نفيسة .

(٣) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ٤٤٠٠ .

(٤) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ٤٤٠١ .

(٥) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ٤٤٠٣ .

(٦) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة قم سجل ٤٤٠٤ ، ٤٤٠٥ (لوحة رقم ٥٠)

(٧) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ٤٤٠٦ (لوحة رقم ٥١) .

(٨) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ٤٤٠٧ ، ٤٤٠٨ .

(٩) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ٢٠٣ .

أحيان أخرى تميل إلى الشكل الكروى يعلوها عامود طويل به مجموعة من الانتفاخات ينتهى ببيت الشمعة وهى تعتبر بذلك تقليدا لأشكال الشماعد التى عرفت فى تركيا العثمانية .

ومن التحف المعدنية التى ارتبطت صناعتها بغرض الاستعمال فى بعض المنشآت الخيرية فى القاهرة العثمانية وبصفة خاصة الأسبلة ، الطاسات النحاسية التى كان يستخدمها العامة فى شرب المياه ، وكانت تعلق بسلاسل جديدية فى شبابيك التسبيل وغالبا ما كانت تحفظ بحجرة المزملاتى بجوار حجرة التسبيل أو فى دواليب حائطية بحجرة التسبيل إذا كانت مساحة السبيل لا تسمح بعمل حجرة للمزملاتى حيث تذكر وثيقة المغلوى[1] « وأما الخزاين التى بالمزملة المذكورة فإنه أعد ذلك لانتفاع المزملاتى بالصهريج المذكور وحفظ آلاته المعدة لنقل الماء ولسبيل الشرب »[2]، وقد وصلنا من هذه الأوانى ثلاث طاسات من النحاس الأصفر لازالت بها سلاسلها[3]، وهى تخص سبيل السلطان محمود بالحبانية[4]، وهى تخلو من الزخارف تماما وعليها كتابة باللغة التركية نصها « السلطان بن السلطان الغازى محمود خان حضر تلوينك دار السعادة أغاسى بشير أغانك فى سبيل الله وقف لريدر ١١٦٤هـ » وترجمتها : هذا ما وقفه بشير أغا دار السعادة فى سبيل الله برسم حضرة السلطان الغازى محمود خان سنة ١١٦٤هـ (لوحة رقم ٥٣) ومن هذه الطاسات أيضا طاستان من النحاس

(١) وثيقة الحاج المغلوى رقم ٢٣١٨ أوقاف ص ٦٩ سطر ١٠ ، ١١ .

(٢) راجع محمود الحسينى « الأسبلة العثمانية الباقية بمدينة القاهرة » رسالة ماجستير مخطوط بجامعة القاهرة (١٩٨٢) ص ٣٥٩ .

(٣) مجموعة متحف الفن الإسلامى رقم سجل ٢٤٣٤ ، سلسلتان طول كل منهما ٩٠ر١م والثالثة ٥٥ر١ م ومنفصلة عن الطاسة .

(٤) يقع هذا السبيل بشارع درب الجماميز ، ويشغل ناصية حارة الحبانية تجاه سبيل بشير أغا دار السعادة ١١٦٤هـ/ ١٧٥٠م ومما هو جدير بالذكر أن بشير أغا دار السعادة هذا هو الذى قام بتشييد سبيل ومدرسة السلطان محمود السابقة الذكر .

الأصفر[1] تتميزان عن السابقة بأن لهما مقابض وعليهما كتابة مثل السابقة .

وإلى جانب تلك المجموعة من الطاسات التى تخص سبيل السلطان محمود بالحبانية وصلتنا طاس من نحاس[2] عليها من الخارج كتابة منفذة بالحفر نصها وقف الحاج على الخلفاوى للإمام الشافعى سنة ١٢٦٦هـ.

أما بالنسبة للأوانى ذات الاستعمال المدنى داخل المنشآت العثمانية بالقاهرة وخاصة المدارس والتكايا التى كان يلحق بها مطابخ فقد وصلنا منها مجموعة لا بأس بها نذكر منها ست مغارف نحاس أصفر[3] بمقابض مستطيلة بخمسة منها حلق وعلى هذه المغارف كتابة دق بالقلم[4] وأيضا كبشة من نحاس[5] مقبضتها مزخرفة ومكتوب بنهايتها من أسفل بالخط النسخى اسم مصطفى وتاريخ ١١١٨هـ وذلك بالحفر البسيط .

كما وصلنا أيضا مجموعة من البطط المصنوعة من النحاس الأحمر لزوم القهوة[6] (لوحة رقم ٥٤) ، تخص السلطان محمود بالجبانة إذ ورد عليها كتابة نسخ نصها :

---

(١) مجموعة متحف الفن الإسلامى رقم سجل ٢٤٤٤ .

(٢) مجموعة متحف الفن الإسلامى رقم سجل ٩٨٦١ .

(٣) مجموعة متحف الفن الإسلامى رقم سجل ٢٤٤٢ وكانت هذه المغارف تخص المطبخ الملحق بمدرسة السلطان محمود بالحبانية .

(٤) تتشابه هذه الكتابة مع الكتابات التي وردت على طاسات السبيل الملحق بالمدرسة المحمودية .

(٥) مجموعة متحف الفن الإسلامى رقم سجل ٨٩٥١ .

(٦) مجموعة متحف الفن الرسلامى رقم سجل ٢٤٤٥ ، كان يطلق على رئيس صانعى القهوة، القهوجى باشى وهو مسئول عن كل الأوانى والأدوات المستعملة فى صنع القهوة ، وكانت هذه الأوانى تحفظ غالبا في دواليب حائطية وحين أصابتها بالتلف كان عليه أن يستبدلها بأخرى على حسابه ، راجع رسالتنا للدكتوراه (الصور الشخصية فى التصوير العثمانى) ص ٢٢٠ .

١ ـ وقف السلطان محمود بسبيل الحبانية عمل أحمد أغا خدام دار السعادة مصر حالا ١٢١٢.

٢ ـ وقف السلطان محمود بسبيل الحبانية وسيد محمد أغا دار السعادة مصر حال سنة ١٢١٢.

٣ ـ وقف السلطان محمود بسبيل الحبانية سيد أحمد وكيل أغا دار السعادة مصر حال ١٢١٢ .

ويتميز اثنان منها بوجود مقبض وقاعدة مرتفعة وواحدة تخلو من المقابض والقاعدة[(١)].

ومن التحف المعدنية التى صنعت فى القاهرة خلال القرن ١٨م وتميزت باشتمالها على أسماء من صنعت لهم طبق من النحاس[(٢)] نقش عليه كتابة نصها « السيدة هوا بنت المرحوم الشيخ النخاوى ١١٨٥هـ»[(٣)]، ومن نهاية هذا القرن وصلنا طبق عليه كتابة نصها « صاحب عليه خاتون زوجة الأمير سليمان أغا صاحب محمد أغا ابن سليمان سنة ١١٩٩هـ »[(٤)] ووعاء نحاس عليه ثلاثة أشرطة بالأعلى والأسفل مناطق بها كتابة وزخارف بالأوسط شريط زخرفى متعرج وعلى الحافة من الخارج كتابة باسم الحاج يوسف[(٥)]، وأيضا وعاء نحاس له غطاء منفصل وعلى الغطاء كتابة باسم « زينب بنت حاجى خليل » وتاريخ ١١٨٦هـ[(٦)] وسلطانية من النحاس عليها كتابة باسم « صالحة بنت

---

(١) أشار أحد الباحثين (محمود الحسينى) المرجع السابق ص ٣٥٩ إلى هذه الأوانى على أنها طاسات خاصة بشرب المياه وهذا غير صحيح .

(٢) Wiet. (G)., Op. Cit., Pl. XLX .

(٣) Wiet. (G)., Op. Cit., N. 139 .

(٤) Wiet. (G)., Op. Cit., N. 90 - 91 .

(٥) مجموعة متحف الفن الإسلامى رقم سجل ١٥٠٥٦ .

(٦) مجموعة متحف الفن الإسلامى رقم سجل ١٥٠٧١ .

إبراهيم وتاريخ ١١٧٩هـ[١].

ومن التحف المعدنية التى تميزت بثروة كبيرة من الزخارف الكتابية الموازين إذ اشتمل معظم ما صنع منها فى القاهرة العثمانية على كثير من الآيات القرآنية والأمثال والحكم المتعلقة بإقامة الوزن بالقسط إلى جانب أسماء صناعها وأصحابها ، ومن أهمها ميزان قبانى مصنوع من الحديد[٢] حفرت على بعض أجزاء منه زخارف كتابية مملؤة بمادة القصدير نصها « المرقوم بالكفة » (قل كل يعمل على شاكلته) مكررة مرتين داخل دائرة وخلفها (الفقير الفانى أحمد بن ...) وباللسان الأسفل (ملك الفقير الفانى محمد القبانى) وبظهر اللسان المذكور (انا فتحنا لك فتحا مبينا ليغفر لك الله) وباللسان الأعلى (وأقيموا الوزن بالقسط ولا ....) وبظهر اللسان المذكور (ملك الفقير الفانى محمد القبانى) وبالمسطرة من جهة اللسانين (واستفلحوا وخاب كل جبار عنيد) وخلف هذه الكتابة (وان تستفتحوا فقد جاءكم الفتح) وباللسانين (ملك الفقير محمد بن كريم الدين القبانى) وخلف هذه الكتابة (عمل الفقير الفانى أحمد ... محمد ... القبانى) وبالمسطرة كتابة تبدأ بعبارة (هذه مسطرة ...) ثم نجد بعد ذلك معظم الكتابة مطموسة .

ومن هذه الموازين أيضا ميزان قبانى[٣] مسطرته مقسمة من ثلاثة جهات ومكتوب على المسطرة من نهايتها (سليمان أغا مستحفظان ١١٩٠) ومكتوب على المسطرة بين اللسانين (وما النصر إلا من عند الله العزيز الحكيم) ومن الجهة الأخرى (محمد بن محمد القبانى) أسفلها (عمل الفقير أحمد البرنيالى)[٤] .

---

(١) مجموعة متحف الفن الإسلامى رقم سجل ١٥٢٨٥ .

(٢) مجموعة متحف الفن الإسلامى رقم سجل ٢٦٧٠ مقاس ٢ م طول

(٣) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ٩٩٠٢ مقاس ٥٥ر٢م طول .

(٤) ينتسب هذا الصانع إلى كوره برنبل وهى تقع شرقى مصر .
راجع : ياقوت الحموى : معجم البلدان الطبعة الأولى ١٩٠٦ القاهرة

وبعد اللسان من جهة الرمانة مكتوب فى سطرين (انا فتحنا لك فتحا مبينا ليغفر لك الله ما تقدم من ذنبك وما تأخر) ومن الجهة الأخرى كتابة فى سطرين ممحوه ، وكذلك المشط مزخرف بالنقش وعلى أحد وجهيه ثلاث دوائر أخرى أكبر من السابقة بالوسطى البسملة وبالأخرتين كتابة نصها (اللهم أهدنا إلى ما يرضيك) ثم آية انا فتحنا لك أسفلها جامة مستطيلة بها سطران من كتابة نصها (انظر إلى ما بين يديك الله مطلع عليك).

وبالجهة الأخرى من المشط توجد دائرة صغيرة علوية مكتوب فيها (بالله) أسفلها جامة مستطيلة بها كتابة نصها (وما النصر إلا من عند الله العزيز الحكيم) أسفلها دائرتان بهما كتابة نصها (رأس الحكمة مخافة الله) والرمانة من النحاس الأصفر المزخرف بالنقش البارز على علاقتها من أحد وجهيها « بسم الله ما شاء الله يا حافظ » ومن الجهة الأخرى « توكلنا على الله ».

التحف المعدنية ذات الصفة الثابتة :

وتشمل الأبواب المصفحة ومصبعات الشبابيك ومطارق الأبواب والمقاصير المعدنية والسلاسل لتعليق وسائل الإضاءة وتثبيت أوانى الشرب بالإضافة إلى استخدام جديد للمعادن فى تلك الفترة يتمثل فى تكسية قمم المآذن بألواح الرصاص .

أولا : الأبواب المصفحة :

من المعروف أن فن العمارة كان من الفنون المتقدمة والمزدهرة فى مصر إبان العصر المملوكى بشقيه البحرى والجركسى . وقد استتبع ذلك التطور فى فن العمارة تطور فى صناعة التحف المعدنية المتعلقة بالعمائر ذلك أن المماليك استخدموا المعادن بكثرة فى معظم أعمالهم المعمارية ، ومن الاستعمالات الهامة

للمعادن فى هذا المجال تصفيح الأبواب خاصة أبواب المساجد والمدارس ، والتصفيح هو كسوة أو تغطية جسم خشبى بصفائح معدنية بقصد الزخرفة إلى جانب العمل على تقوية هذه الأخشاب وتماسكها حتى لا تكون عرضة للتقلص والالتواء والتلف والتعرض للحريق . وتمر الأبواب الخشبية المراد تصفيحها بمراحل مختلفة[1] وإن كانت أهم الطرق المستخدمة فى تشكيل الصفائح المعدنية المستخدمة فى التصفيح الصب فى قوالب السباكة والطرق كما تمثلت أهم طرق زخرفتها فى الحفر والتكفيت والتخريم والتفريغ .

والواقع أن طريقة تصفيح الأبواب فى القاهرة العثمانية اختلفت عنها فى العصر العثمانى سواء فيما يتعلق بقلتها إن لم يكن ندرتها بصفة عامة[2] أو بأسلوبها الصناعى والزخرفى ، فقد كانت الأبواب فى العصر المملوكى تصفح تصفيحا كاملا بالإضافة إلى استخدام التكفيت فى بعض الأحيان . أما فى العصر العثمانى فنجد أن الأبواب قد اقتصر تصفيحها على الصفائح المعدنية والتى كانت تثبت مباشرة على الألواح الخشبية دون استخدام الصفائح الرقيقة الفاصلة التى كانت تستخدم من قبل .

والطراز الزخرفى الشائع فى الأبواب المصفحة بالقاهرة العثمانية يتمثل فى شكل البخارية فى الوسط مع وجود قطاعات منها فى الأركان مع تزيين هذا الشكل بالزخارف العربية المورقة (الأرابيسك) بالتفريغ .

كما اقتصر التصفيح فى بعض الأبواب على وضع شريطين من النحاس أعلى وأسفل الباب كتب فيهما أحيانا اسم المنشىء .

---

(١) راجع طه عبد القادر عمارة : الأبواب المصفحة فى عهد السلطان حسن بمدينة القاهرة ، رسالة ماجستير مخطوط بجامعة القاهرة ١٩٨١ ، ص ١٤٤ ـ ١٤٩ .

(٢) ترجع هذه القلة أساسا إلى اختلاف وضع المنشىء فى العصر العثمانى عنه فى العصر المملوكى بالإضافة إلى ضياع بعض هذه الأبواب .

نماذج لبعض الأبواب المصفحة بالقاهرة العثمانية :

١ ـ باب مسجد الأمير مصطفى جوربجى بن يوسف جوربجى ببولاق (١١١٠هـ/ ١٦٩٨م) :

يعتبر هذا الباب من نماذج الأبواب المصفحة المبكرة فى القاهرة العثمانية وهو مصفح تصفيحا بسيطا إذ كسى من أعلى وأسفل بشريطين من النحاس على مسافة ٤٠ سم ثبتا بواسطة المسامير المكوبجة وهما خاليان من الزخرفة كما يغلق على المدخل المؤدى إلى بيت الصلاة على يسار دركاه المدخل فردتى باب صفحت كل منهما بنفس الأسلوب السابق .

وقد أشارت وقفية المسجد [١] إلى الباب الرئيسى المصفح إذ تذكر ويغلق على الباب المذكور (يقصد بذلك الباب الرئيسى للمسجد) فردة باب عربى مصفح بالنحاس والمسامير الأصفر[٢] .

٢ ـ باب مسجد عثمان كتخدا (الكخيا) (١١٤٧هـ/ ١٧٣٤م) :

يعد هذا الباب من أهم الأبواب المصفحة فى العصر العثمانى إذ يتكون من مصراعين من الخشب ثبت عليهما مباشرة الصفائح المعدنية التى تأخذ شكل بخارية فى الوسط ذات قطاع مستدير يحيط بها اثنتا عشر ورقة نباتية ثلاثية الفصوص مع وجود قطاعات منها فى الأركان تتمثل فى ربع هذه البخارية ، وشغلت البخارية وقطاعاتها بالزخارف العربية المورقة (الأرابيسك) المنفذة بالتفريغ حول شكل نجمى فى الوسط ، ويظهر أعلى وأسفل الباب شريطان

---

(١) وقفية صادرة من الباب العالى بمصر باسم الأمير مصطفى جوربجى ابن المرحوم يوسف الجوربجى الشهير بميرزا من أعيان جوربجية طايفة مستحفظان قلعة مصر المحروسة على مسجده الكائن ببولاق (أوقاف رقم مسلسل ٥٣٥ حجج (وقفية بتاريخ ١٨ شعبان ١١١٠هـ / ١٦٩٨م) .

(٢) الوثيقة السابقة ص ٢ .

عريضـان من النحاس خاليان من الكتابة[1] وقد ثبتت هذه الصفائح المعدنية مباشرة على الخشب بواسطة المسامير المكوبجة (لوحة رقم ٥٥) .

كما يتميز هذا الباب بوجود دقاقتين من النحاس المصبوب أعلى البخارية زينتا بالزخارف النباتية المورقة بالإضافة إلى الورقة النباتية الثلاثية . (لوحة رقم ٥٦) .

كما عرفت القاهرة أسلوبا متميزا فى التصفيح يغلب عليه البساطة إذ اقتصر على تصفيح الأبواب بشريطين عريضين من النحاس ثبتا بالمسامير المكوبجة ويعتبر هذا الأسلوب من أكثر طرق التصفيح شيوعا فى هذه الفترة إذ عرف منذ بداية القرن ١٦م فى أبواب وشبابيك مسجد سليمان باشا ، وقد أشارت وقفية المسجد[2] إلى ذلك إذ تذكر وبابان مربعان على كل منهما زوجا باب ضرب خيط معشق بخشبى البقس والساس بصفائح وشمسات وسقاقيط نحاسا[3] .

ومن التحف المعدنية بهذا المسجد الشناكل المعلقة على الشبابيك الخشبية التى تحيط بإيوان القبلة وكذا الأبواب والتى يطلق عليها اسم « العروة والسقاطة » ، وتتكون السلسلة من عدة حلقات معدنية تنتهى بمسمار مسحوب ذو طرف مدبب مثبتة فى أحد المصراعين ، بينما يوجد فى المصراع الآخر عروة معدنية ، وعندما يغلق الشبابيك أو الباب تضم العراوى الثلاث مواجهة بعضها فيسقط المسمار فى هذه العراوى فتغلق غلقا محكما[4] وهى مزخرفة بأشكال

---

(١) حسن عبد الوهاب : تاريخ المساجد الأثرية ص ٣٢٥ .

(٢) وثيقة سليمان باشا (أوقاف) رقم مسلسل ١٠٧٤ بتاريخ ٢٠ رجب ٩٧٩هـ

(٣) الوثيقة السابقة ص ٨ .

(٤) أشار كتاب وقف مسجد داود باشا (أوقاف رقم مسلسل ١١٧٦م) بتاريخ ١٥ شوال ٩٧٢ هـ ص ١٧ إلى أنه بصدر المسطة المذكورة واجهة بالرخام الأبيض والأسود بها باب مربع يغلق عليه زوجا باب خشبيا نقيا مدهون بأنواع الدهان بمسامير مكوبجة وحلقتان معلقتان فى كوبجة من النحاس .

تشبه الوريدات كما اتخذ الشداد شكل الورقة النباتية الثلاثية ، كما يوجد بكل مصراع فى الجزء العلوى والسفلى ثلاث أشكال سداسية من النحاس على هيئة وريدة محورة ومثبتة من الداخل ، ويعتبر هذا الأسلوب محاولة من الفنان لتطوير أسلوب التصفيح عوضا عن الأشرطة العرضية الممتدة ، ومن الأبواب التى صفحت وفقا لهذا الأسلوب باب المدرسة السليمانية (٩٥٠هـ/ ١٥٤٣م) وباب مسجد ذ الفقار بك (١٠٩١هـ/ ١٦٨٠م) كما يضم مسجد محمد أبو الدهب (١١٨٨هـ/ ١٧٧٤م) عدد من الأبواب المصفحة بنفس الأسلوب منها الباب الرئيسى والباب الذى يؤدى إلى بيت الصلاة .

وما هو جدير بالذكر أن هذا الأسلوب ظل هو المتبع فى تصفيح الأبواب فى القاهرة العثمانية حتى نهاية القرن ١٨م ، ولدينا مثال لذلك يتمثل فى الباب الذى يغلق على مدخل مسجد محمود محرم (١٢٠٧هـ/ ١٧٩٢م) ويتكون من مصراعين من الخشب خاليان من الزخرفة تماما عدا الشريطان النحاسيان المثبتان بالمسامير المكوبجة ، ويبدو أن الغرض الأساسى من وضع هذه الأشرطة فى هذه الفترة قد أصبح لتثبيت هذه الألواح الخشبية أكثر من كونها أسلوباً فى التصفيح .

ثانيا : الشبابيك المعدنية :

استمر الأسلوب الصناعى والزخرفى فى صناعة الشبابيك المعدنية يسير فى القاهرة العثمانية لفترة طويلة وفقا للأساليب المملوكية ، إذ نجد المعمار يستخدم المصبعات الحديدية والنحاسية[١] على هيئة رماح طولية وعرضية تتلاقى فى مناطق قد تكون كروية ، أو مربعة مشطوفة الأركان ، ومن نماذج هذا الأسلوب

---

(١) تشير وثائق العهد العثمانى إلى هذه النوافذ بتعبير شباك حديد ، شباك نحاس فقط .
حسن عبد الوهاب : المرجع السابق ، ص ٢٩٧٩ .

فى القرن ١٦م الشبابيك النحاسية بمسجد سليمان باشا ومسجد المحمودية والمدرسة السليمانية وجامع عبد اللطيف القرافى وقبة عبد الوهاب الشعرانى ومسجد محب الدين أبو الطيب الذى تتقاطع رماح شبابيكه فى مناطق كروية الشكل .

ومن نماذج القرن ١٧م نذكر شبابيك مسجد الملكة صفية بالداودية إذ غشيت بمصبعات من الحديد تتقابل فى مناطق مربعة مشطوفة الزوايا .

على أن أبرز نماذج الشبابيك المعدنية التى تتميز بالثراء والغنى والتنوع فى الزخارف فتتمثل فى تغشيات الأسبلة القاهرية ، وعلى الرغم من أنها بدأت بسيطة تشبه مثيلاتها فى العصر المملوكى إلا أنها تطورت قليلا إذ نجد فى تغشيات كل من سبيل خسرو باشا (لوحة رقم ٥٧) وسبيل تغرى بردى أن الجزء العلوى زين بزخارف تشبه الصليب المعقوف يتوسطها لفظ الجلالة «الله» ، كما نلاحظ تطور آخر لزخارف هذه التغشيات يتمثل فى إيجاد أشكال العقود النصف الدائرية المتكررة أسفل التغشية مثل ذلك سبيل وكتاب الست صالحة بالسيدة زينب (١١٥٤هـ/ ١٧٤١م) أو أشكال العقود الثلاثية مثال ذلك سبيل عبد الرحمن كتخدا (بين القصرين) (١١٥٧هـ/ ١٧٤٤م) .

كما أبدع الصناع فى استحداث بعض الزخارف المتمثلة فى وحدة زخرفية متكررة تسود تغشيات هذه الشبابيك فى توزيع هندسى جميل مثال ذلك شكل العقد الثلاثى المذكور كما فى سبيل عبد الرحمن كتخدا (لوحة رقم ٥٨) وسبيل الشيخ مطهر ، وسبيل يوسف جوربجى وسبيل رضوان أغا الرزاز ، وسبيل حسين الشعيبى وسبيل جنبلاط ، أو شكل البخارية المتكررة كما فى سبيل السلطان مصطفى وسبيل محمد أبو الدهب .

ونلاحظ أيضا تأثر بعض تغشيات هذه الشبابيك وخاصة فى الأسبلة المقوسة بزخارف وعناصر فن الباروك والروكوكو التى تتميز بكثرة إنحناءات خطوطها

ورشاقتها مثال ذلك تغشيات سبيل السلطان محمود ، وسبيل السلطان مصطفى (لوحة رقم ٥٩) وسبيل نفيسة البيضا وهى تعتبر صدى لتأثر الفن العثمانى بصفة عامة فى ذلك الوقت بتأثيرات أوربية واضحة .

ومن العناصر الزخرفية الهامة والملفتة للنظر فى التغشيات النحاسية لشباك التسبيل الأول والثالث بسبيل رقية دودو (لوحة رقم ٦٠) الزهريات التى تخرج منها الفروع النباتية الملتوية والمتموجة لورقة أكنتس كبيرة مجسمة بالإضافة إلى اشتمال هذا الجزء من التغشية على ثديى امرأة من النحاس المصبوب على جانبى الزهرية ويتكرر هذا الشكل أيضا فى سبيل (نفسية البيضا) ولعل الفنان قد قصد بذلك الإشارة عن طريق هذا الرمز إلى من أمرت بإنشاء هذه المنشآت الخيرية)[1].

المقصورات المعدنية :

من التحف المعدنية ذات الصفة الثابتة فى هذه الفترة المقاصير التى تحيط بقبر المنشىء ، وقد اعتدنا أن نراها فى العصور السابقة تتخذ من الخشب وبصفة خاصة النوع المعروف بخشب الخرط أما فى العصر العثمانى فقد اتخذ بعضها من المعدن مثال ذلك مقصورة مسجد السيدة عائشة النبوية (١١٧٦هـ/ ١٧٦٢م) وترجع لتجديدات عبد الرحمن كتخدا وهى من النحاس الأصفر ، مربعة الشكل ومقسمة إلى ثلاث مناطق أفقية أكبرها مزينة بفرع نباتى يلتف ليكون ما يشبه القلب الذى ينتهى بزخارف نباتية بسيطة ، أما المنطقة الثانية فهى تشكل إطارا للمنطقة الأولى ويزخرفها فرع نباتى متموج تخرج منه الزهور ثم تأتى بعد ذلك المنطقة الثالثة وهى العليا ويزينها مجموعة من العقود الثلاثية المتجاورة التى ترتكز على أعمدة ويزخرف كوشاتها الأوراق النباتية ويتضح فى

---

(١) راجع : محمود الحسينى : المرجع السابق ص ١١٢ .

معظم الزخارف النباتية بهذه المقصورة التأثر بأساليب الفن العثمانى فى القرن ١٨م والمتأثرة بدورها بأساليب فن الباروك والركركو (لوحة رقم ٦١ ، ٦٢) ، وفى أواخر القرن ١٣هـ ١٩م عملت مقصورة جديدة لضريح الإمام على زين العابدين تعتبر نموذجا لصناعة الحديد المزخرف بمصر كتب عليها « إنشاء هذه المقصورة سعادة محمد قفطان باشا سنة ١٢٨٠هـ»[1].

قمم المآذن :

لعل عنصر المئذنة هو العنصر المعمارى فى عمائر القاهرة الذى سار على نهج عثمانى صميم فهى تمتاز بالبساطة والارتفاع وتخلو من الزخارف إلا القليل ، أما قممها فكانت مخروطية مدببة الشكل مكسوة بألواح الرصاص يعلوها هلال من المعدن ، ونرى هذا النظام فى معظم مآذن العصر العثمانى ومن أمثلتها الجميلة مئذنة جامع الملكة صفية بالداودية ، وقد لعب معدن الرصاص دورا هاما فى حفظ قمم المآذن من التلف بسبب العوامل الجوية لا سيما وأن قمم المآذن كانت تصنع من الخشب ، وقد برع الصناع الأتراك فى تكسية قمم المآذن بالرصاص وهناك احتمال كبير بأنهم هم الذين قاموا بعمل معظم مآذن القاهرة ذات القمم المخروطية وأن الصناع المحليين تعلموا منهم أصول هذه الصناعة وإن كانت معظم الإشارات تشير إلى جلب صناع روم من تركيا عند تغطية قمم المآذن بالرصاص .

(١) د. سعاد ماهر : مساجد مصر وأولياؤها الصالحون الجزء الأول ص ١٠٦ .



الرخام

نستطيع أن نقرر أن استخدام الرخام فى زخرفة العمائر القاهرية فى العهد العثمانى يعتبر امتدادا لنفس الاستخدام فى العصر المملوكى سواء فيما يتعلق بأنواعه ، وأساليب صناعته ، وطرق زخرفته ، فضلا عن المساحات التى كانت تكسى به إذ أن هذه الصناعة ظلت محافظة على تقاليدها ولم يحدث عليها تغيرات كثيرة حتى عصر محمد على . وقد أفادتنا وثائق هذا العهد فى التعرف على جوانب مختلفة لهذا الاستخدام نذكر منها على سبيل المثال « وقفية مسجد سليمان باشا » التى تذكر ... مفروش أرض الإيوان والسدلة والدور قاعة المذكور أعلاه بالرخام الملون بوزرة رخاما ملونا دائرة على ذلك ارتفاعها أربع أذرع إسطنبولى لها تازيل دائرة مكتوب فيها آيات من القرآن العظيم وبصدر الإيوان المذكور محراب مرخم[1] .

« ووقفية مسجد داود باشا » التى جاء بها الكثير من أسماء وأنواع وطرق صناعة الرخام فى هذه الفترة إذ تذكر ... يكتنف الباب المذكور جلستان من حجر نحيت وهو بعتبتين السفلى منهما حجر صوان أسود والعليا رخام أسود ياسمين يعلوه دالات من رخام أبيض[2] وعن المحراب تذكر ... ويكتنفه وزرة يعلوها مدورتان رخاما سماقيا[3] وعن النص التأسيسى تذكر ... ويعلو ذلك تاريخ بلوح رخام أبيض مدهون بلازورد وله تاريخ مكتوب بالذهب نقرا فى الرخام [4] ....

كما تصف وقفية مسجد الأمير مصطفى جوربجى محراب المسجد الرخامى

(١) حجة وقف سليمان باشا ص ٨ .

(٢) حجة وقف داود باشا ص ١٧٥ .

(٣) حجة وقف داود باشا ص ١٧٧ .

(٤) وقفية مسجد داود باشا ص ١٧٥ .

إذ تذكر .. والمحراب المذكور مغلف من أسفل إلى أعلى بالرخام الملون بصدره عامودان بقواعدهما رخام مسبول على أطرافهما وقواعدهما رصاص ... »[1].

ولا تقل الزخارف التى نفذت على الرخام فى هذه الفترة من حيث الدقة والفخامة عن مثيلاتها فى العصر المملوكى إذ أنها اشتملت على الكثير من العناصر الهندسية والنباتية والكتابية والزخارف العربية المورقة (الأرابيسك) فضلا عن بعض العناصر التى تمت بصلة قوية للأساليب الزخرفية العثمانية التى ظلت تتوافد على القاهرة منذ الفتح ، نضف إلى ذلك تعدد العمائر التى نرى فيها هذا الاستخدام فنجد العمائر الدينية والكثير من العمائر المدنية قد اشتملت على نماذج جميلة من أعمال الرخام ، كما أن طبيعة بعض المنشآت ووظيفتها اقتضت استخدام مادة الرخام فى أجزاء كثيرة منها ونعنى بذلك الأسبلة القاهرية التى تحفل بثروة من أعمال الرخام التى انجزت فى العهد العثمانى .

وسوف نقوم بدراسة أعمال الرخام فى هذه الفترة وفقا للترتيب التالى :

أولا ـ التكسيات الرخامية في القرن ١٦م :

وكانت تتم عن طريق صقل الألواح وتجهيزها لكى تلصق على الجدران والأرضيات وذلك وفق أسلوبين ، الأول ويطلق عليه اسم الوزرات الرخامية وكانت تزين بطرق مختلفة مثل الحفر والتلبيس ، وان كانت غالبا ما تعتمد على ألوانها فقط وذلك بتثبيتها متجاورة أما فى أوضاع أفقية أو رأسية ، والثانى يطلق عليه اسم الرخام الخردة ويتم عن طريق تجميع قطع صغيرة منتظمة من الرخام الملون وفقا للتكوينات الزخرفية المراد إحداثها ثم تلصق بعد ذلك فى أماكنها .

ومن أبدع العمائر العثمانية القاهرية التى استخدمت فيها الكسوة الرخامية

---

(١) وقفية مسجد مصطفى جوربجى ميرزا ، ص ٣ .

وفقا للأساليب المملوكية مسجد سليمان باشا (٩٣٥هـ/ ١٥٢٨م) إذ زينت جدران بيت صلاته بوزرات من الرخام الملون من النوع المعروف بالسماقى ، يعلوها أفريز من الرخام الأبيض اللون نقش عليه بالخط الكوفى المورق آية الكرسى[١] (لوحة رقم ٦٣) .

أما محراب هذا المسجد فهو عبارة عن حنية نصف دائرية يعلوها طاقية مدببة القمة لا يتقدمها دخلة ، ويزين المستوى الأول للحنية بائكة رخامية اتخذت عقودها الهيئة الثلاثية والتى زينت كوشاتها بالزخارف العربية المورقة ، ويلى ذلك منطقة مستديرة تنحنى مع إنحناءه حنية المحراب زينت بالفسيفساء الرخامية التى تأخذ هيئة الطبق النجمى[٢] ويحدها من أعلى وأسفل أزارين خاليين من الزخرفة ، أما الطاقية فتزينها الزخارف الدالية الأفقية وفقا للنظام الأبلق والنظام المشهر وتنتهى قمة المحراب بلفظ الجلالة « الله » (لوحة رقم ٦٤) .

ونلاحظ أن كوشتى المحراب زينتا بالزخارف العربية المورقة المنفذة بالنقر فى الرخام ، كما أن جوانب الحنية التى وضع المحراب داخلها زينت بالرخام وفقًا للنظام الأبلق ، أما عقد المحراب فمكسو بالرخام الملبس بهيئة الورقة الثلاثية .

مسجد داود باشا (٩٥٥هـ / ١٥٤٨م) :

استخدمت الكسوة الرخامية فى زخرفة جدران هذا المسجد وتذكر الوقفية

---

(١) يذكر « أوليا جلبى » أن هذا الخط الكوفى الذى كتبه أستاذ صناع الرخام فى أيامه لا مثيل له ولا شبيه فى عالم الخط الكوفى ، وإن كنا نجد أن هناك أمثلة سابقة لهذا الخط المنفذة أيضا على الرخام ترجع إلى نهاية عصر المماليك الجراكسة فى مدرسة السلطان الغورى بالنحاسين (١٥٠٤م) ومدرسة قجماس الإسحاقى بالدرب الأحمر (١٤٨٢م) .
Evliya Celebi . Op. Cit., p. 220 .

(٢) يذكر فييت أن الأسلوب المستخدم فى عمل هذه الفسيفساء الرخامية يذكرنا بنفس الأسلوب الذى استخدم فى عملها فى عمائر السلطان قايتباى وإن كانت الأخيرة تبدو أقل دقة من حيث الصنعة .
Hautecoeur (L.) et wiet (G.)., Mosquée du Caire (Paris - 1932) P. 352 .

في هذا الصدد « ودابر المسجد المذكور من أوله إلى آخره وزرة قائمة بالرخام الملون عليها خشب زيدى »[1] كما أن صدر بسطة المدخل كسيت واجهتها بالرخام الأبيض والأسود ، ويعلو الباب عتبتين العليا من الرخام الأسود الياسمين يعلوها دالات من رخام أبيض ويعلو ذلك كله نص تأسيسى من الرخام الأبيض المدهون بلازورد وبه تاريخ مكتوب بالذهب تقرا فى الرخام .

ومحراب هذا المسجد مفروش وقايم بالرخام الملون بعضه دالات والبعض الآخر قوايم ويكتنفه عمودان من الرخام ووزرة يعلوها دائرتان من الرخام السماقى . (لوحة رقم ٦٥).

مسجد سنان باشا (٩٧٩هـ/ ١٥٧١م) :

تعتبر الكسوة الرخامية فى محراب هذا المسجد من أهم الأعمال الرخامية فى محاريب هذه الفترة ، وهذا المحراب عبارة عن حنية نصف دائرية متوجة من أعلى بعقد مدبب ويتقدم حنية المحراب دخلة متوجة أيضاً بعقد مدبب محمولة على عمودين مثمنين ، ويزخرف المستوى الأول وزرات رخامية متجاورة زينت كل منها بثلاث قنوات غائرة أما المستوى الثانى فمكسو بالفسيفساء الرخامية بهيئة الأطباق النجمية بينما زينت طاقية المحراب بزخارف دالية أفقية ، أما عقدى المحراب والدخلة التى يوجد بها فقد زينتا بالصنجات المعشقة وفقا للنظام الأبلق ، ويكسو كوشتى المحراب دائرتان يحيط بهما إطار مكون من صنجات معشقة وفقا للنظام الأبلق ، وترتبط هذه الدوائر عن طريق أشكال لوزية كثيرا ما كنا نراها فى المحاريب الرخامية المملوكية التى ترجع للفترة الجركسية . (لوحة رقم ٦٦).

مسجد محب الدين أبو الطيب (أوائل القرن ١٦م) :

استخدم فى زخرفة محراب هذا المسجد نفس الزخارف السابقة الشائعة

---

(١) وقفية داود باشا ص ١٧٩ تعنى كلمة زيدى الشريط الذى يغلق على الوزره ، وهو عادة ما يكون من الخشب .

الاستعمال فى المحاريب الرخامية إذ زينت الطاقية بالزخارف الد...و المتكسرة ثم تأتى بعد ذلك منطقة مستعرضة مكسوة بالفسيفساء الرخامية ...ات اللون الأسود والأحمر والأخضر بهيئة الأطباق النجمية ، ويوجد أسفل هذه الزخارف أفريز من الحنايا الصغيرة التى تأخذ شكل المحاريب وهى مستوحاه من زخرفة المحراب الرخامى الموجود بضريح السلطان منصور قلاوون بالنحاسين (٦٨٣/ ٦٨٤هـ) . أما عقد المحراب فمزين بالرخام الملبس بهيئة الورقة الثلاثية المزدوجة ، بينما يزين واجهة عقد الدخلة الصنج المزررة التى يتوسطها كتابة « الله ربى » ، وتظهر الزخارف العربية المورقة فى كوشات عقد المحراب مما يدل على أن المرخم يتبع نفس الأساليب المملوكية الزخرفية فى زخرفة هذا الجزء من المحراب . (لوحة رقم ٦٧) .

التكسيات الرخامية فى القرن ١٧ م :

مسجد الملكة صفية (١٠١٩هـ/ ١٦١٠م) :

اشتمل بيت الصلاة بهذا المسجد على محراب مرخم وهو عبارة عن حنية نصف دائرية يعلوها طاقية ذات عقد مدبب ويتقدمها دخلة يرتكز عقدها المدبب الشكل أيضا على عمودين مثمنين من الرخام .

ويزخرف المستوى الأول من المحراب بالكة رخامية ذات عقود ثلاثية منفذة وفقا للنظام الأبلق (الرخام الأبيض والأسود بالتبادل) أما المستوى الثانى فمزخرف بأشرطة رخامية رأسية وفقا للنظام السابق أيضا ، بينما اتخذ زخارف الطاقية شكل الدالات ويكسو واجة عقد الدخلة التى تتقدم المحراب صنجات من الرخام وفقا للنظام الأبلق .

ويزين كوشتى عقد المحراب دائرتان بواقع دائرة فى كل كوشة زخرفت كل منها بالزخارف الهندسية المتمثلة فى الطبق النجمى وذلك حفرا فى الرخام .

مسجد البرديني (١٠٢٥/ ١٠٣٨هـ) (١٦١٦/ ١٦٢٩م) :

كسيت جدران هذا المسجد بوزرة من الرخام الدقيق المتنوع الألوان تتخللها

وزرات بها كتابات بالخط الكوفى المربع[1] ومنتهية بطراز من الرخام الدقيق . (لوحة رقم ٦٨) .

ويعتبر محراب هذا المسجد من أروع المحاريب الرخامية التى نفذت بطريقة الرخام الخردة فى الفترة العثمانية وتمتاز زخارفه بالاتقان والدقة . (لوحة رقم ٦٩) .

مسجد مصطفى جوربجى ميرزا (١١١٠هـ ـ ١٦٩٨م) :

كسيت جدان ظله قبلة هذا المسجد بالرخام الملون حتى بداية عقد طاقية المحراب وتذكر وقفية المسجد فى هذا الخصوص : « ويغلف واجهة القبلة بالرخام الملون على يمين المنبر ويساره مع بعض الواجهة الشرقية وبعض الواجهة الغربية[2].

وتنقسم هذه الكسوة إلى قسمين سفلى وعلوى ، وزخارف الوزرة السفلية عبارة عن مستطيلات رأسية وأفقية من الرخام المتنوع الألوان الأزرق ، الأحمر ، الأسود ، والأخضر ، والأبيض ، أما الوزرة العلوية فهى عبارة عن مناطق مربعة أو مستطيلة بداخلها دوائر تتداخل فيما بينها مكونة أربع ميمات ، وشغلت أركان المربع بزخارف هندسية يتخللها زخارف كتابية بالخط الكوفى يمكن قراءتها « هو » « حق » ويفصل بين الوزرتين شريط من الرخام الأبيض مزين بالزخارف العربية المورقة (الأرابيسك) نفذت بطريق الحفر والتنزيل .

وعلى يمين ويسار المحراب الرئيسى أوجد المرخم محرابان صغيران اتخذ عقد كل منهما هيئة الفصوص الثلاثية المتجاورة ، ويميز المحراب الأيسر وجود توقيع

---

(١) سبق أن شاهدنا هذا النوع من الخط الكوفى فى زخارف بعض الوزرات الرخامية التى نفذت بطريقة الخردة بضريح المنصور قلاوون بالنحاسين (٦٨٣هـ ـ ٦٨٤ هـ) .

(٢) وقفية مسجد مصطفى جوربجى ميرزا ص ٣ .

المرخم « حسن » الذى أوجد توقيعه داخل الزخارف النباتية بطريقة غير ظاهرة وذلك طردا وعكسًا وهو يحاكى فى ذلك توقيع بعض المرخمين فى العصر المملوكى مثل « عبد القادر النقاش »[1].

أما المحراب الرئيسى فهو عبارة عن حنية نصف دائرية يتقدمها دخلة ترتكز على عمودين مستديرين من الرخام ويتوج الدخلة عقد مدبب ، ويزين أسفل المحراب بائكة ذات عقود ثلاثية منفذة بالأبلق والمشهر يعلوها منطقة مستديرة تنحنى مع إنحناءة المحراب زخرفت بالأطباق النجمية بطريقة الخردة ، يلى ذلك بائكة أخرى أسفل طاقية المحراب وهى ذات عقود ثلاثية أيضا ترتكز على أعمدة لازوردية ، وقد استخدم الصدف فى تزين بواطن العقود بهيئة الأشكال النجمية .

أما الطاقية فقد زخرفت وفقا للنظام الدالى الأفقى ، كما اتخذت صنجات العقود المزررة سواء فى عقد الطاقية أو الدخلة التى تتقدمها النظام الأبلق .

وكسيت كوشتى المحراب بدوائر داخلها زخارف مسننة تشبه الشمس المشعة يحيط بها أشكال الصرر اللوزية الشكل . (لوحة رقم ٧٠) .

التكسيات الرخامية فى القرن ١٨م :

مسجد عثمان كتخدا (الكخيا) ١٧٣٤م :

يمتاز هذا المسجد بوجود محراب مرخم منفذ بأسلوب متقن ودقيق ، وهو عبارة عن حنية نصف دائرية يعلوها طاقية ذات عقد مدبب يتقدمها دخلة يرتكز عقدها على عمودين مستديرين من الرخام الأخضر المجزع ويزخرف المستوى

---

(١) وقع هذا المرخم بطريقة الطرد والعكس وسط الزخارف العربية المورقة المنفذة بالتنزيل فى الرخام بمدرسة قجماس الإسحاقى بالدرب الأحمر .

الأول من المحراب بائكة رخامية ذات عقود ثلاثية تشبه تلك التى اعتدنا رؤيتها فى معظم محاريب القاهرة العثمانية الرخامية وأن اقتربت فى هذا المثال من شكل الورقة الثلاثية ، بينما يزخرف المستوى الثانى كسوة من الفسيفساء الرخامية المعروفة باسم « الخردة » ، وهى تعتبر من أجمل الكسوات الرخامية فى هذه الفترة وتأخذ زخارفها شكل الطبق النجمى المتكرر وذلك بالرخام المتنوع الألوان ، أما الطاقية فقد زينت بزخارف دالية أو زجزاجية الشكل . وعلى يسار المحراب قطعة رخامية منقوش عليها زهرتان مذهبتان تفرعت منهما غصون وأزهار تكتنفها أعواد السرو [١]. (لوحة رقم ٧١) .

مسجد محمد أبو الذهب (١٧٧٤م) :

يعتبر المحراب الرخامى بهذا المسجد من أهم المحاريب التى نفذت فى هذه الفترة لظهور بعض الاستخدامات السابقة فى عمل زخارفه ، ونلاحظ أن الجزء الأسفل منه كسى بألواح رخامية مفرغة بطريقة تعطى شكل الأعمدة الراسية المتوجة بزخارف نباتية ، يعلوها مستوى آخر من الزخرفة منفذ بأسلوب الفسيفساء الرخامية والصدفية الدقيقة ، وهذا المحراب بزخرفته هذه يعتبر من أندر المحاريب العثمانية فى مصر فمن المعروف أن التطعيم بالصدف مع الرخام قل فى عصر المماليك الجراكسة وندر فى العصر العثمانى [٢].

مسجد محمود محرم (١٧٩٣م) :

وبه محراب مرخم عبارة عن حنية نصف دائرية يعلوها طاقية ذات عقد مدبب يتقدمها دخلة ، ويرتكز عقد المحراب على عمودين من الرخام نصفهما العلوى حلزونى الشكل والسفلى به تجويفات رأسية ويفصل الجزئين رباط دائرى.

---

(١) حسن عبد الوهاب : المرجع السابق ص ٣٢٥ .

(٢) فاروق عسكر : جامع محمد بك أبو الذهب « دراسات آثارية إسلامية » ، م (١) ١٩٨٢ ص ٨٢ .

أما المستوى الثانى فقد كسى بالفسيفساء الرخامية ذات الزخارف الهندسية متمثلة بصفة أساسية فى الشكل المعروف بالطبق النجمى ويزين طاقية المحراب الزخارف الدالية . (لوحة رقم ٧٢) .

ونلاحظ أن واجهتى عقد الدخلة والمحراب تكسوهما صنجات مزررة من الرخام وفقا للنظام الأبلق بينما زينت كوشتى عقد المحراب بالزخارف الهندسية .

وإلى جانب استخدام الرخام فى كسوة جدران العمائر الدينية فى هذه الفترة نجده أيضا مستخدما فى كسوة جدران بعض قاعات المنازل ، نذكر منها على سبيل المثال جمال الدين الذهبى . ومنزل زينب خاتون ، ومنزل الشيخ عبد الوهاب الطبلاوى المعروف ببيت السحيمى . وأغلب هذه التكسيات عبارة عن ألواح من الرخام الملون والرخام الخردة مثبتة فى الجدران على هيئة وزرات رأسية .

كما استخدمت الكسوة الرخامية أيضا فى زخرفة جدان حجرات التسبيل ببعض أسبلة القاهرة إذ أن جدران حجرة سبيل حسن أغا كوكليان (١١٠٦هـ/١٦٩٤م) كانت مغطاه بوزرة رخامية فى جزئها السفلى ما زالت بعض أجزائها باقية والذى يؤكد أنها من عصر الإنشاء وليست مستحدثة ما ورد بالوثيقة التى تذكر : « ... المكمل الصهريج المذكور بالرخام الملون والوزرة»[1] .

ومن أمثلة هذا الاستخدام أيضا فى أسبلة القرن الثامن عشر الميلادى سبيل السلطان مصطفى الثالث (١١٧٢هـ ١٧٥٨م) إذ كسى الجزء السفلى من حجرة التسبيل بوزرة رخامية من ألواح مستطيلة يحيط بها إطارات من الرخام الخردة .

ومن خلال دراستنا للتكسيات الرخامية بعمائر القاهرة العثمانية يمكننا أن

(١) وثيقة أحمد أغا ناظر الدشيشة رقم ٢٢٤٣ أوقاف ص ٧ .

نستخلص بعض النتائج الهامة فى هذا المجال .

أولا : استمرار الكثير من الأساليب المملوكية الزخرفية والصناعية خاصة أشكال الصنج المزررة وتقسيم زخارف المحاريب إلى ثلاثة مستويات بل أن بعض محاريب هذه الفترة كانت تحاكى النماذج المملوكية مثل محراب مسجد محب الدين أبو الطيب الذى يحاكى محاريب القرن ١٤م المملوكية ، ومحراب مسجد سليمان باشا ، ومحراب مسجد البردينى ، ومحراب محمد أبو الذهب وكل هذه المحاريب تحاكى محاريب القرن ١٥م المملوكية .

ثانيا : ندرة استخدام الرخام فى زخرفة واجهات المداخل إلا نادرا وأبرزها المدخل الرئيسى لمسجد يوسف أغا الحين (٩٥٠هـ) والذى كسى بالرخام الملون المنقوش ، ومدخل مسجد مصطفى جوربجى ميرزا (١١١٠هـ).

ثالثا : تمسك المرخم بالتقاليد السابقة وخاصة فى عمل الفسيفساء الرخامية التى تذكرنا بالنماذج المملوكية التى ترجع إلى عصر السلطان قايتباى، واسخدام الكثير من العناصر الهندسية المملوكية وأهمها الشكل المعروف بالطبق النجمى والخط الكوفى المربع .

رابعا : قلة الزخارف الكتابية فى تكسيات الرخام وندرتها تماما فى المحاريب إذ اقتصرت فى بعض الأحيان على كلمتى « الله ربى » .

خامسا : ظهور بعض العناصر الزخرفية العثمانية التى نفذت بالحفر على الرخام فى بعض النماذج المبكرة وأهمها الزخرفة النباتية الممثلة بأسلوب واقعى إلى جانب الزخرفة المعروفة باسم طراز الرومى .

ثانيا - الأرضيات الرخامية بعمائر القاهرة العثمانية :

قليلا ما استعمل الرخام فى تكسية أرضيات المساجد القاهرية فى هذه الفترة إذ أن أغلبها كان مفروشا بالحجر الكدان والحجر الأحمر أو الحجر الفص

النحيت وإن كانت هناك نماذج فرشت أرضيتها بالكامل بالرخام الأبيض أو الملون بينما اقتصر البعض الآخر على فرش أجزاء فقط من الأرضية .

ومن أمثلة النوع الأول أرضية مسجد سليمان باشا التى فرشت بالرخام الأبيض ، ويصف الرحالة « أوليا جلبى » هذا الرخام بقوله : « والحرم مبلط من أوله إلى آخره برخام أبيض خام غير مسوى وهو مجلو ونظيف لدرجة أن ملامح وجه الإنسان ترى فيه »[1] .

أما أرضية صحن هذا المسجد فقد كسيت بالفسيفساء الرخامية الملونة التى يغلب عليها التكوينات الهندسية إذ قسمت إلى مناطق مربعة وأخرى مستطيلة وتحصر المناطق المربعة داخلها أشكال سداسية تتخللها مستطيلات تحيط بها أربعة مثلثات تنتهى رؤوسها بوسط كل ضلع ، أو دوائر كبيرة مزينة بأشرطة زجزاجية يتخللها مثلثات صغيرة ، وفى بعض الأحيان تقتصر زخارف هذه المناطق على الأشكال الزجزاجية أو ما يعرف باسم الزخارف الدالية ، بينما غلب على زخارف المناطق المستطيلة الأشكال السداسية التى تحصر فيما بينها مربعات صغيرة . (لوحة رقم ٧٣) .

وقد تنوعت الإطارات التى تحيط بهذه المناطق فبعضها خال من الزخرفة والبعض الآخر اشتمل على زخارف تشبه البحور أو الخراطيش التى اعتدنا مشاهدتها فى زخارف السجاد وجلود الكتب المملوكية .

وقد بلط حرم مسجد داود باشا برخام كبير الحجم وإن كان غير مجلغ (أى غير مصقول) كما أن أرضية إيوانات مسجد يوسف أغا الحين فرشت جميعها بالرخام بينما فرشت أرضيات مداخله الثلاثة بالرخام الملون . وعادة ما كانت مداخل المساجد العثمانية بالقاهرة تفرش بالرخام الملون وأحيانا مداخل

---

(١) Evliya Celebi : Op. Cit., p. 230 .

القباب مثل قبة مسجد المحمودية التى فرش مدخلها برخام أسود وأبيض على شكل دالات ، وأحيانا أخرى كان المرخم يستخدم ألواح الرخام فى فرش صحون المساجد مثال ذلك أرضية صحن مسجد مصطفى جوربجى ببولاق التى فرشت بالرخام الملون ويغلب على زخارف هذه الأرضية الأشكال الهندسية مثل المربعات والمستطيلات التى يتخللها دوائر ومعينات وأشكال نجمية ، وأيضا أرضية صحن مسجد عثمان كتخدا التى فرشت بألواح مربعة من الرخام الأبيض التى يتخللها بعض الزخارف التى نفذت بطريقة الفسيفساء الرخامية ويغلب على زخارفها التكوينات الهندسية مثل الدوائر التى تقع داخل مربعات والمثلثات والمعينات والمربعات والتى وزعت توزيعا زخرفيا داخل كل مربع إلى جانب الزخرفة التى تشبه قشور السمك .

ولا نستطيع أن نغفل فى هذا الصدد الإشارة إلى بعض الأرضيات الرخامية بالعمائر المدنية بالقاهرة العثمانية إذ أنها لا تقل روعة عن تلك الموجودة بالمساجد إن لم تكن تفوقها فى كثير من الأحيان من حيث الدقة فى التنفيذ والاتقان فى الزخرفة .

وأبرز هذه الأرضيات الرخامية التى عادة ما كانت تنفذ بقطع الرخام الصغير (الخردة) تلك التى تزين أرضية القاعة الكبيرة بمنزل آمنة بن سالم الجزار (١٤٦٨م) والتى تعرف بقاعة المغانى ، وأيضا أرضية القاعة الكبرى بمنزل جمال الدين الذهبى (١٦٣٧م) التى تقع بالجهة الشرقية من المنزل إذ فرشت بالرخام الدقيق الصنع المختلف الألوان (لوحة رقم ٧٤) . أما بالنسبة لاستخدام الرخام فى منزل الشيخ عبد الوهاب الطبلاوى المعروف ببيت السحيمى (١٦٤٨م) فنجد أن أرضيات القاعة التى تقع على يمين الداخل من الباب الرئيسى وكذلك الأرضية التى على يسار الداخل ، وأيضا أرضية القاعة البحرية التى تقع بالطابق الأول كلها مفروشة بالرخام الخردة الدقيق المختلف الألوان ، وتنحصر معظم زخارف هذه الأرضيات فى العناصر الهندسية وهى تمت بصلة

قوية لنفس الأساليب المستخدمة فى عمل الأرضيات الرخامية المملوكية وخاصة فى العصر الجركسى .

وقد اقتضت وظيفة بعض المنشآت الخيرية بالقاهرة العثمانية أن تفرش أرضيتها بالرخام ونعنى بذلك حجرات التسبيل بالأسبلة ، وتتفق معظم الوثائق العثمانية بالإضافة إلى ما تبقى لنا من الشواهد المعمارية على أن أغلب أرضيات حجرات التسبيل كانت تفرش بالرخام الملون[1] وهى فى ذلك تتمشى مع وظيفة السبيل كمنشأة مائية تحتاج إلى تنظيف دائم بالإضافة إلى ما يمتاز به سطح الرخام من ملمس بارد يساعد دائما على تلطيف جو السبيل ، كما أنه يضفى شكلا جميلا على حجرة التسبيل حيث استخدمت الألواح الرخامية ذات الأشكال المختلفة فمنها المستطيل والمربع والمستدير يحيط بها إطارات من الرخام الخردة فى تكوينات هندسية بديعة ذات ألوان متناسقة .

ولسوء الحظ نجد أن معظم هذه التكسيات الرخامية نزعت من أماكنها ووضع بدلا منها تكسيات حديثة أو فرشت ببلاطات من الحجر أو ألواح من الخشب غير أن المتبقى منها يكفى لكى يعطينا فكرة واضحة عن هذا الاستخدام .

ومن أبرز النماذج المبكرة لاستخدام الرخام فى أرضيات حجرات التسبيل بالقاهرة العثمانية أرضية سبيل خسروا باشا (٩٤٢هـ/ ١٥٣٥م) إذ كسيت بألواح رخامية مقسمة إلى مناطق هندسية من مستطيلات ومربعات ودوائر محددة بإطارات من الرخام الخردة المختلف الألوان أما على شكل معينات متقابلة الرؤوس أو مثلثات دقيقة أو شكل الجفوت اللاعبة ذات الميمة السداسية .

ـ أرضية سبيل جمال الدين الذهبى (١٦٣٧م) وتمتاز هذه الأرضية

---

(١) محمود الحسينى : المرجع السابق ص ٦٦ .

الرخامية بأنها مازالت في حالة جيدة من الحفظ وهى عبارة عن تجميعات رخامية تكون فى مجموعها طبق نجمى من اثنى عشر كندة .

ـ أرضية سبيل أودة باشى (١٠٨٤هـ/ ١٦٧٣م) إذ فرشت أرضية هذا السبيل بالألواح الرخامية المختلفة الألوان وإن ضاعت أجزاء كثيرة منها .

ـ أرضية سبيل أغا دار السعادة (١٠٨٨هـ/ ١٦٧٧م) فرش أرضية هذا السبيل بالرخام الملون اندثر كثير من أجزائه حاليا .

ـ أرضية سبيل يوسف أغا قزلار (دار السعادة) المعروف بمحمد كتخدا الحبشى (١٠٨٨هـ / ١٦٧٧م) ونلاحظ أن أرضية حجرة التسبيل مغطاه بالألواح الرخامية ولكنها ليست الأصلية إذ تحتفظ مصلحة الآثار بصورة قديمة للأرضية الأصلية ، ويتضح لنا من خلال هذه الصورة البراعة والحذق فى صناعة وزخرفة الأرضيات الرخامية ، وهذه الكسوة الرخامية عبارة عن مربع أوسط مزين بعنصر الطبق النجمى يحيط به إطاران يغلب على زخارفهما الخطوط الهندسية المتقاطعة التى تكون أشكال معينات صغيرة بداخلها وأسلوب تجميع الوحدات فى هذه الأرضية ينم عن تمكن ومهارة المرخم .

ـ أرضية سبيل حسن أغا كوكليان (١١٠٦هـ/ ١٦٩٤م) فرشت أرضية هذا السبيل بالألواح الرخامية التى تكون فى وسطها دوائر متماسة ، تحصر فيما بينها أشكال هندسية ونجوم منفذة بالرخام المخردة المختلف الألوان .

ـ أرضية سبيل مصطفى جوربجى مستحفظان الشهير بميرزا (١١١٠هـ / ١٦٩٨م) غطيت أرضية حجرة هذا السبيل بألواح رخامية مستديرة ومربعة وهى تشبه إلى حد كبير أرضية سبيل خسرو باشا إلا أنها فى حالة سيئة من الحفظ .

ـ أرضية سبيل الست صالحة (١١٥٤هـ/ ١٧٤١م) كسيت هذه الأرضية بالرخام المختلف الألوان والذى يتكون من ألواح مستطيلة ومربعة ودوائر

محاطة بإطارات رخامية من القطع الخردة والتى تكون أشكالا مربعة بداخلها معينات تحصر فى الأركان .

ـ أرضية سبيل عبد الرحمن كتخدا (المعروف بسبيل الشيخ مطهر ١١٥٧هـ/ ١٧٤٤م) فرشت أرضية هذا السبيل بألواح رخامية من أحجام وأشكال مختلفة وذات ألوان متعددة وهى فى حالة جيدة من الحفظ .

ونلاحظ أن بعض أرضيات الأسبلة الرخامية ـ جدد فى العصر الحديث على النسق القديم ومن أمثلة ذلك حجرة سبيل يوسف أغا الحين ، وحجرة سبيل السلطان محمود (١١٦٤هـ/ ١٧٥٠م) وذلك حفاظا على الشكل القديم للأثر .

التحف الرخامية ذات الصفة المنقولة :

أولا ـ المنابر الرخامية :

على الرغم من ظهور المنابر الرخامية فى بعض المساجد القاهرية فى العهد العثمانى إلا أن هذا الاستخدام يعتبر قليلا إذا ما قورن بالمنابر المتخذة من مادة الخشب إذ أنها تعتبر أكثر شيوعا فى معظم الفترات . كما أن هذا الاستخدام لا يعتبر وليد هذا العهد إذ أنه عرف من قبل فى العصر المملوكى ، ويعتبر منبر مسجد الخضيرى (٧٣٧هـ) أقدم ما عرف من المنابر الرخامية بالقاهرة ولا تزال بقاياه محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، أما أقدم مثل باق ولا يزال فى مكانه الأصلى فهو منبر مسجد (اق سنقر) المعروف بالجامع الأزرق (٧٤٧هـ) ثم منبر مسجد منجك اليوسفى (٧٥٠هـ) وأخيرا منبر مدرسة السلطان حسن (٧٥٧هـ) . ومن المنابر الرخامية بعمائر القاهرة فى العهد العثمانى .

ا ـ منبر جامع سليمان باشا :

يعتبر هذا المنبر من أقدم المنابر الرخامية بالقاهرة فى العهد العثمانى وأبدعها

من حيث الشكل الزخرفي ، ويشتمل على الرغم من اختلاف المادة التي صنع منها على نفس الأجزاء التي تكون المنبر الخشبي وهي (الصدر) ويتكون من فتحة باب مستطيلة تنتهي من أعلى بعقد موتور يعلوه خرطوش كتابي ويتوج واجهة الصدر شرفة كبيرة تأخذ شكل الورقة النباتية الثلاثية على جانبيها أنصاف هذه الورقة ، بينما يعلو الشرفة الكبيرة شرفة أصغر حجماً تأخذ نفس التكوين الزخرفي السابق . ويزين جانبي باب الصدر وكوشتي العقد والشراقات الزخارف العربية المورقة المنفذة بالحفر ثم التلوين والتذهيب ، ويغلق على هذا الباب ضلفتي باب من الخشب المطعم بالصدف وتتمثل زخارفه في عنصر الطبق النجمي المتكرر . (لوحة رقم ٧٥) .

الريشة : نجد في ريشة منبر هذا الجامع ظاهرة جديدة لم نشاهدها من قبل سواء في المنابر الرخامية أو الحجرية في العصر المملوكي[1] أو بعد ذلك في العهد العثماني إذ ركبت ريشة هذا المنبر على هيئة ألواح متماسة من الرخام وزخرف إطار مثلث الريشة بالزخارف الهندسية المتمثلة في عنصر الطبق النجمي المنفذ بالحفر غير العميق ، أما الدرابزين فقد زين بالزخارف النباتية ، ومعظم هذه الزخارف كان ملونا باللون الأزرق والأخضر بالإضافة إلى التذهيب (لوحة رقم ٧٦) .

باب الروضة : اتخذت فتحة باب الروضة هيئة العقد المدبب وهي أكثر انخفاضا عن غيرها في بقية المنابر الأخرى ،ويزين كوشتي عقد هذا الباب الزخارف النباتية بينما قسمت المنطقة التي تعلوه إلى قسمين السفلي مستطيل الشكل والعلوي يتخذ شكل نصف بخارية وقد زينت هذه الأقسام بالزخرفة العربية المورقة من طراز الرومي والهاتاي .

---

(١) عرفت القاهرة في هذه الفترة اتخاذ المنابر من الحجر ومن أمثلتها منبر مسجد الأمير شيخو بالصليبة ومنبر قايتباي في خانقاه فرج بن برقوق بالصحراء .

الجوسق : يعلو جلسة الخطيب مربع زخرفت أضلاعه الأربعة بالزخرفة العربية المورقة يعلوه الجوسق الذى اتخذ شكل مخروط يشبه نهاية قمم المآذن العثمانية الطراز .

٣ـ منبر جامع الملكة صفية :

يبدو هذا المنبر متأثرا من ناحية الشكل والعناصر الزخرفية المستخدمة فى تزيينه بالأساليب العثمانية بل أنه يعتبر تقليدا واضحاً لمنبر مسجد (أحمد باشا بمدينة إستانبول ـ ١٥٥٢م) مما يجعلنا نرجح أن يكون الصانع الذى قام بعمله من الصناع الأتراك الذين عملوا بالقاهرة فى هذه الفترة ، أو أن يكون قد أحضر خصيصا لاتمام هذا العمل .

ونلاحظ أن صدر هذا المنبر يتكون من فتحة باب ذات عقد موتور ركب عليها ضلفتى باب تتكون كل منها من قطعة واحدة من الرخام ، ويكتنف باب المنبر عمودان مدمجان يتميز كل منهما بوجود طوق أو حلقة أشبه بالحزام تحيط بوسط التاج ويعرف هذا النوع من التيجان باسم التاج ذى الشكل المحزوم، ويعلو فتحة الباب مساحة مستطيلة الشكل خالية من الزخرفة يتوجها من أعلى صف من الدلايات تعلوه شرافات منفذ عليها بالحفر البارز زخارف نباتية دقيقة . (لوحة رقم ٧٧) .

ويحيط بريشة المنبر من أعلى سياج من الرخام المفرغ قوام زخرفته أشكال هندسية مفرغة ، كما يتوسط كل ريشة دائرة مفرغة قوام زخرفتها عنصر الطبق النجمى بينما شغل بقية المساحة بالزخرفة العربية المورقة التى نفذت بالحفر غير العميق ، ويزين أسفل الريشة كوشتان ، أما جلسة الخطيب فيحيط بها أربعة أعمدة رخامية يرتكز عليها أربعة عقود مدببة يعلوها الجوسق الذى اتخذ شكل قمم المآذن العثمانية الطراز ، وهو من النحاس وكتب عليه بالخط النسخى الآية الكريمة ﴿ بسم الله الرحمن الرحيم انا فتحنا لك فتحا مبينا ليغفر لك الله ما

تقدم من ذنبك وما تأخر) (لوحة رقم ٧٨ ، ٧٩) .

ويقع بابى الروضة أسفل جلسة الخطيب وعقد كل منهما بعقد مدبب الشكل خالى من الزخرفة يعلوه منطقة مربعة مزينة بزخارف هندسية مفرغة .

منبر مسجد الفتح الملكى بعابدين (١٣٣٨هـ)

حاكى صانع هذا المنبر ، المنبر الرخامى بمسجد سليمان باشا فى كثير من الزخارف والأشكال وهو يعتبر من أروع المنابر الرخامية التى تم صنعها فى القاهرة فى هذه الفترة ـ ويتكون هذا المنبر من صدر يشبه صدر منبر سليمان باشا وإن اختلف هنا فى أن ضلفتى الباب اللتان تغلقان على فتحة باب الصدر ليستا من الخشب وإنما من الرخام الأبيض ويزخرف وسط كل منهما بخارية مزينة بالزخارف العربية المورقة الملونة باللون الأزرق والأحمر .

ونلاحظ أن ريشة هذا المنبر تتكون من مثلث صغير خالى من الزخرفة يحيط به مثلث آخر أكبر حجما مزين بالزخارف الهندسية المتمثلة فى عنصر الطبق النجمى وذلك بالحفر البسيط إذ تبدو الزخارف بارزة بروزا بسيطا ويحيط بالمثلث الكبير إطار من الزخرفة النباتية العثمانية الطراز ، ومن الملاحظ أن الأسلوب الذى استخدم فى زخرفة ريشة هذا المنبر يشبه إلى حد كبير أسلوب زخرفة ريشة منبر سليمان باشا ، وقد قسم درابزين منبر مسجد الفتح إلى أربعة أقسام زينت بالزخارف الهندسية والنباتية المفرغة وأضيف إليها اللون الأحمر والتذهيب .

ويشبه باب الروضة بهذا المنبر والزخارف التى تعلوه نفس الأسلوب المستخدم فى تزيين منبر مسجد سليمان باشا ، كما أن الجوسق الذى يعلو جلسة الخطيب يرتكز على أربعة أركان وليس على أعمدة كما هو متبع فى بقية المنابر وهو يشبه فى ذلك جوسق منبر سليمان باشا الذى استخدم فيه نفس الأسلوب، وقد حليت أضلاع المربع بعقود مفصصة تشبه تلك التى شاعت فى

العمائر العثمانية المتأخرة التي استخدم فيه نفس الأسلوب ، ويخلو هذا المنبر من الجوسق واكتفى بعمل مربع صغير يعلو المربع الكبير وهو يشبهه فى الشكل والزخرفة .

منبر جامع محمد علي بالقلعة (١٣٥٨هـ) :

وهذا المنبر أمر بعمله الملك فاروق الأول عندما رأى أن المنبر القديم يبعد كثيرا عن المحراب ، وتم صنعه من الرخام الالبستر المطعم بالرخام وكان لهذا المنبر باب من النحاس المفرغ بزخارف متقنة وكتب أعلاه اسم من أمر بعمله وتاريخه (١٣٥٨هـ) غير أن هذا الباب لا وجود له الآن إذ استبدل بآخر مزين بالزخرفة العربية المورقة والزخرفة الهندسية المتمثلة فى عنصر الطبق النجمى وأشكال النجوم .

ويتكون صدر هذا المنبر من فتحة باب مستطيلة زين أعلاها بأشكال مفصصة يعلوها خرطوش به كتابة بالخط النسخى نصها (لا إله إلا الله محمد رسول الله الله أفضل الأيام عند الله يوم الجمعة) ويتوج الصدر دليات مذهبة يعلوها شرافات من الرخام تأخذ شكل الورقة الثلاثية وبأركان الصدر عمودين من الرخام تتميز تيجانهما بوضوح تأثير فن الباروك والروكوكو .

ويعلو صدر الباب عن مستوى أرضية بيت الصلاة بدرجين من السلالم على شكل نصف دائرة من الرخام الألبستر المطعم بالرخام الأحمر ، ويتوسط ريشة المنبر مثلث زين فى الوسط بزخرفة نجمية على هيئة صرة بينما تشع من أركان المثلث زخارف إشعاعية تلتقى عند الإطار الخارجى للصرة ، بينما يزين الجزء السفلى من الريشة باتكة تتكون من عقود ثلاثية تنتهى عند قمتها بشكل هلال ، وتزخرف كوشاتها الورقة الثلاثية أما الدرابزين فقد زين بزخارف هندسية تتمثل فى وحدات متكررة تحصر داخلها أشكال نجوم ثمانية .

ويتميز هذا المنبر بأن فتحة بابى الروضة به غير معقودة ، وإنما تأخذ الشكل

المستطيل كما يتوج المربع الذى يعلو جلسة الخطيب قبة مفصصة الشكل .

ومن خلال دراستنا للمنابر الرخامية بعمائر القاهرة العثمانية يمكننا أن نخلص إلى النتائج الآتية :

١ ـ قلة المنابر الرخامية بصفة عامة وعدم استخدام المنابر الحجرية تماما فى هذه الفترة .

٢ ـ ظهور المنابر الرخامية منذ وقت مبكر إذ أنها استخدمت فى أول مسجد شيد فى القاهرة العثمانية وهو مسجد سليمان باشا .

٣ ـ يمكن دراسة أوجه الشبه والاختلاف بين المنابر الرخامية التى عرفت فى العهد العثمانى والمنابر الرخامية المملوكية من عدة نواحى .

أولا : الصدر : نجد أن المنابر الرخامية فى العهد العثمانى بصفة عامة تعلو عن مستوى أرضية بيت الصلاة بدرجتين ولذلك نجد الصدر فى جميع هذا المنابر أكثر ارتفاعا عن مثيله فى العصر المملوكى إذا أن صدر المنبر المملوكى كان يعلو عن مستوى أرضية الإيوان بدرجة واحدة . كما أننا نجد أن فتحة باب الصدر فى كل المنابر الرخامية العثمانية معقودة بعقد موتور بينما اتخذت فى المنابر المملوكية الرخامية هيئة العقود المفصصة وأن حاول صانع منبر مسجد محمد على اقتباس هذا الأسلوب المملوكى إذ تشبه فتحة باب صدره فتحة باب المنبر الرخامى بمسجد آق سنقر (الجامع الأزرق) .

ونلاحظ أيضا عدم استخدام الصانع للمقرنصات كثيرا فى زخرفة قمة الصدر كما هو شائع فى منابر العصر المملوكى واستعاض عنها بأشكال الشرافات التى تأخذ شكل الورقة الثلاثية ، وفى الحالات التى استخدم فيها المقرنصات مثل (منبر جامع الملكة صفية ومنبر جامع محمد على) نجدها قليلة لا تتعدى حطتين كما أنها ذات صفة عثمانية وأضاف إليها أشكال الشرافات مما يدل على تمسكه بهذا الأسلوب الزخرفى .

وفى الحالات التى كان الصانع يستخدم فيها الأعمدة المدمجة نجده يستعير أشكالا جديدة تمت بصلة قوية للفن العثمانى وخاصة الأعمدة ذات التيجان المحزومة .

ثانيا : الريشة : كانت أحيانا تتكون من ألواح رخامية توضع متجاورة بشكل رأسى وأحيانا أخرى كانت تتكون من لوح رخامي واحد ، وقد اتبع فى تزيينها أساليب صناعية مختلفة مثل الحفر والتفريغ والتلوين والتذهيب إلى جانب تنوع زخارفها إذ زخرفت بالعناصر النباتية الممثلة بالأسلوب العثمانى إلى جانب الزخارف الهندسية وأهمها الطبق النجمى .

باب الروضة : من الملاحظ فى المنابر الرخامية والحجرية المملوكية أن باب الروضة فيها كان عبارة عن فتحة مستطيلة ، ترتفع حتى جلسة الخطيب ولا يغلق عليها باب وشذ عن ذلك فقط باب الروضة بمنبر مسجد شيخو حيث قل ارتفاع الباب وأصبح معقود بعقد مدبب وقد وجد هذا الأسلوب فى معظم منابر العهد العثمانى الرخامية بالقاهرة .

الجوسق : اتخذ الجوسق فى المنابر العثمانية شكلا مخروطيا يشبه نهايات المآذن العثمانية وعادة ما يكون من النحاس .

المزاول الرخامية :

وهى من الأدوات الفلكية التى تستخدم لتحديد مواقيت الصلاة عن طريق تعيين الوقت أثناء النهار برصد ارتفاع الشمس عن الأفق .

وقد شاع عمل هذه المزاول فى القاهرة العثمانية واتخذ بعضها مادته من الحجر واتخذ البعض الآخر مادته من الرخام ، وقد وصلنا أسماء بعض الصناع الذين اتقنوا عمل هذا النوع من الأدوات الفلكية ، ومما يدل على المكانة التى وصل إليها هؤلاء الصناع أن نجد مؤرخا كبيرا مثل عبد الرحمن الجبرتى يتناول

أخبارهم إذ يذكر هذا المؤرخ أن والى مصر أحمد باشا كان من أرباب الفضائل وله رغبة فى العلوم الرياضية وأنه لما وصل إلى مصر استقر بالقلعة وقابله صدور العلماء فى ذلك الوقت ، وخاصة الشيخ حسن الجبرتى الذى كان على دراية بعلم الحساب وساعد الباشا فى حل كثير من المسائل وأنعم عليه الوالى بفروة من ملبوسه السمور ثم اشتغل برسم المزاول والمنحرفات حتى اتقنها ، ورسم على اسمه عدة منحرفات ، على ألواح كبيرة من الرخام صناعة وحفرا بالأزميل ، كتابة ورسما[1] وعمل له تاريخا منظوما نقشه عليها نصه :

مزولة متقنة   نظيرها لا يوجد

راسمها حاسبها   هذا الوزير الأمجد

تاريخها : اتقنها   وزير مصر أحمد

٥٥٧   ٢٢٣ ٣٣٠ ٥٣

ونلاحظ أن تاريخ هذه المزولة بحساب الجمل = سنة ١١٦٣هـ ، ونصب واحدة من هذه المزاول بالجامع الأزهر فى ركن الصحن على يسار الداخل ، وأخرى بسطح جامع الإمام الشافعى ، وأخرى بمشهد السادات الوفائية .

ويحتفظ متحف الفن الإسلامى بواحدة من هذه المزاول التى قام بصنعها الوزير أحمد والى مصر وهى من الرخام ، ونلاحظ أن الخط الذى كتبت به يدل على أن هذا الوزير كان يتقن فن الخط أيضا [2] (لوحة رقم ٨٠) .

كما خصص لجامع محمد أبو الذهب مزولتان شمسيتان لتحديد مواقيت الصلاة وقد نقلت أحداهما من المسجد المذكور إلى متحف الفن الإسلامى

---

(١) الجبرتى : المصدر السابق : ص ٦٧ ، ٦٨ .

(٢) مجموعة متحف الفن الإسلامى رقم سجل (١١٧) مقاس (٩٢ر٠ سم طول - ٧٠ر٠ سم عرض) مصدرها سبيل السلطان قايتباى بالأزهر ، كما يحتفظ المتحف بمزولة أخرى برسم الصانع محمد بن عثمان .

حيث اشتراها المتحف سنة ١٩٣٦م من ديوان الأوقاف [١].

وهذه المزولة عبارة عن قطعة مستطيلة من الرخام الأبيض مقاسها ١٣٧× ٦٩٫٥سم وهى مقسمة إلى أقسام هندسية لبيان الوقت وبأعلاها وأسفلها شريطان من الكتابة المنفذة بالحفر الدقيق فى الرخام.

والشريط العلوى يشتمل على كتابة نصها « منحرفة فى شرقى جنوبى بعرض مصر باسم صاحب الخيرات محمد بك أبو الذهب دام بقاءه » وعلى الشريط السفلى كتابة نصها « رسمه الفقير محمود بن حسن النيشى فى غرة جمادى الأولى ».

أما المزولة الثانية فهى على سطح الجامع ، وهى من الرخام الأبيض أيضا وبأعلاها ثلاثة أسطر من الكتابة العربية نصها « مزولة قائمة على خط المشرق والمغرب منحرفة تسعين درجة وتسمى بالخيط المسائر بعرض مصر المحروسة برسم صاحب الخيرات محمد بك أبو الذهب دام عزه رسمه الفقير محمود بن حسن النيشى فى ١٨ جمادى الأولى سنة ١١٨٨هـ.

ويذكر الجبرتى أن محمود أفندى النيشى كان من كبار الصناع فى القاهرة وأنه اشتغل بتعليم الطلاب فى الحفر على الرخام باستعمال الأزميل بعد التعلم على مواضع الرسم ومقادير أبعاد المدارات والظلال وما عليها من الكتابة والتعاريف[٢].

ويبدو أن هذا الصانع قد وصل إلى درجة معلم فى هذه الحرفة وأنه نال شهرة واسعة فى عصره[٣] كما يتضح لنا أنه لم يكن متخصصا فقط فى عمل

---

(١) متحف الفن الإسلامى رقم سجل ١٢٦٣٠.

(٢) فاروق عسكر : المرجع السابق ص ١٨٨.

(٣) ذكر الجبرتى من صناع الأدوات الفلكية فى هذه الفترة محمد أفندى بن سليمان أفندى بن عبد الرحمن أفندى بن مصطفى أفندى ككوليان وأنه قام برسم كثير من الآلات الفلكية والمنحرفات وكان شغله وحسابه فى غاية الضبط والصحة والحسن ومن محاسنه أنه كان لطيف الذات ، مهذب الأخلاق ، قليل الادعاء جميل الصحبة وقورا وقد مات فى سنة ١٧٩١م راجع الجبرتى : المصدر السابق ص ٢٢٩.

المزاول الرخامية وإنما كان يقوم أيضا بعمل المزاول الحجرية أيضا إذ يحتفظ متحف الفن الإسلامي بمزولة من حجر أبيض[1] تشتمل على توقيعه إذ تضمنت كتابة شعرية نصها :

مزولة متقنة حاسبها قد احكم تاريخها

سعدت حوت محمود أفندى قد رسم

ويفيد المقطع الأخير تاريخ المزولة بحساب الجمل وهو = سنة ١١٩٥هـ .

الأحواض الرخامية :

استخدمت الأحواض الرخامية فى بعض المنشآت العثمانية بمدينة القاهرة والتى تطلبت طبيعة وظيفتها استخدام الأحواض وأهمها الأسبلة ، وقد أطلقت الوثائق تسميات مختلفة على هذه الأحواض[2] .

كما اتخذت هذه الأحواض أشكالا وهيئات مختلفة أيضا فمنها المستطيل والمربع والمستدير والنصف المستدير والبيضاوى والمفصص ، وكانت هذه الأحواض تصنع بطرق مختلفة فمنها ما كان يصنع بالتركيب وخاصة ما اتخذ منها الشكل المربع أو المستطيل ، والبعض الآخر كان يصنع بالنقر والحفر فى الرخام وخاصة الأحواض ذات الأشكال غير القائمة الزوايا .

وعادة ما كانت هذه الأحواض تخلو من الزخارف وأن فرشت أرضية بعضها بالرخام الملون (الخردة) خاصة الأحواض المربعة والمستطيلة التى يتم عملها بواسطة التركيب .

---

(١) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ١١٦ مقاس (٥٨ر٠ سم طول - ٣٧ر٠ سم عرض) .

(٢) اطلقت وثائق العهد العثمانى على هذه الأحواض مسميات مختلفة هى فسقية معدة لسقى الماء منها من الرخام الملون ، حوض رخام برسم صب الماء ، ومسقاه من الرخام ، صحن من الرخام ، مزملة من الرخام .

ويحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بحوض من الرخام[1] نقش عليه بالبارز عبارة نصها « الحمد لله الذى جعل الماء طهورا وجعل الإسلام نورا غرة شعبان ١٠٥٢هـ » ويزين جوانب الحوض زهريتان تخرج منهما الأفرع النباتية التى تنتهى بالزهور والورود بينهما شكل مخموس به لقب نافذة يعلوه اسم « أحمد أغا » وعلى جانبيه نقشت زهور القرنفل بالبارز أيضا . وظهر هذا الحوض خالى من الزخرفة بينما زين دائره من أعلا بكورنيش مكون من حطتين من المقرنصات وشرافات تآكل معظمها . وهناك احتمال بأن هذا الحوض كان يستعمل فى ميضأة مسجد آق سنقر الفرقانى وذلك كما يفهم من عبارة « الماء الطهور » التى وردت فى النص المنقوش عليه .

التراكيب واللوحات التاسيسية الرخامية :

ظلت التراكيب الرخامية فى القاهرة العثمانية فى القرن ١٦م تتبع نفس الأسلوب المستخدم فى عمل التراكيب المملوكية ، والتركيبة الرخامية عبارة عن بناء مستطيل يستعمل كعلامة على وجود مدافن ومقابر أسفلها ، كما يدون على جوانبها أو على الشواهد الرخامية أو الحجرية التى تعلوها أو تجاورها أسماء من دفنوا بتلك المقبرة .

والتراكيب الرخامية المملوكية ذات شكل مستطيل أو مستطيلين يعلو كلا منهما الآخر والعلوى أقل من السفلى فى المساحة ويتوسطه ، ويوجد بأركان المستطيل العلوى أربعة أشكال رمانية مدببة القمة تسمى بابه وتلك البابات إما ملساء أو ذات قنوات تلتقى فى القمة وتنفرج على الجسم أو مخوصه .

وتوجد هذه التراكيب إما فى وسط الضريح أو أمام المحراب مباشرة مثال

---

(١) مجموعة متحف الفن الإسلامى رقم سجل ٢٩٣٩ مقاس ٤٧ر٠ سم × ٥٧ر٠ سم المصدر : مسجد آق سنقر الفرقانى بدرب سعادة .

ذلك مدفن مدرسة جوهر القنقبائى ومدفن خانقاه برسباى ومدفن منشأة قايتباى[1] ونجد هذا الأسلوب متبعا فى التراكيب الرخامية بالضريح الملحق بمسجد المحمودية (١٦٠٠م) (لوحة رقم ٨١) وفى تراكيب القرنين ١٧ ، ١٨م أضيف إلى المستويين السفليين مستوى ثالث يأخذ الشكل المسنم أو النصف مستدير كما أصبح يعلوها شاهدان من الرخام أو الحجر وأحيانا شاهد واحد وقد اتخذت هذه الشواهد أشكالا مختلفة فمنها المستطيل ، والمستدير ، والمثمن وأحيانا تكون على هيئة لوح مستطيل معقود ، ونلاحظ أن هذه الشواهد فى معظم الأحيان تكون منفصلة عن بدن التركيبه وخاصة فى نماذج القرن ١٨م ، كما أن الكثير منها كان ينتهى عند القمة بأشكال عمائم وأغطية رؤوس للتمييز بين قبور الرجال والنساء من ناحية وللتمييز أيضا بين وظائف الأشخاص المتوفين وطباقاتهم الاجتماعية .

وغالبا ما كانت هذه الشواهد تزين بالزخارف الكتابية التى تتضمن بعض الآيات القرآنية واسم المتوفى وتاريخ وفاته وأحيانا اسم الصانع الذى قام بالعمل أو الخطاط ، ونلاحظ أن التراكيب المتأخرة التى ترجع إلى القرن ١٨م دونت معظم كتاباتها باللغة التركية فى أسطر منتظمة يفصل بين كل سطر وآخر شريط زخرفى .

وعادة ما كان ينقش على جوانب هذه التراكيب الزخارف النباتية وخاصة شجرة السرو والزهريات التى تخرج منها زهور القرنفل واللاله .

ومن أجمل التراكيب الرخامية التى عملت فى هذه الفترة تركيبة مدفن إبراهيم أغا مستحفظان (لوحة رقم ٨٢) وتركيبة مدفن محمد بك أبو الذهب.

وفى بعض الأحيان كان الفنان يقوم بتلوين زخارف التراكيب بالألوان المختلفة بالإضافة إلى استخدام التذهيب ويتضح ذلك فى بعض التراكيب

---

(١) راجع : د. محمد مصطفى نجيب (الملحق الوثائقى الخاص برسالة الدكتوراه) ـ مخطوط بجامعة القاهرة ١٩٧٥م ص ١٩٠ ، ١٩١ ، ١٩٢ .

الرخامية التى توجد بالمدفن الملحق بمسجد سليمان باشا بالقلعة (لوحة ٨٣ ، ٨٤).

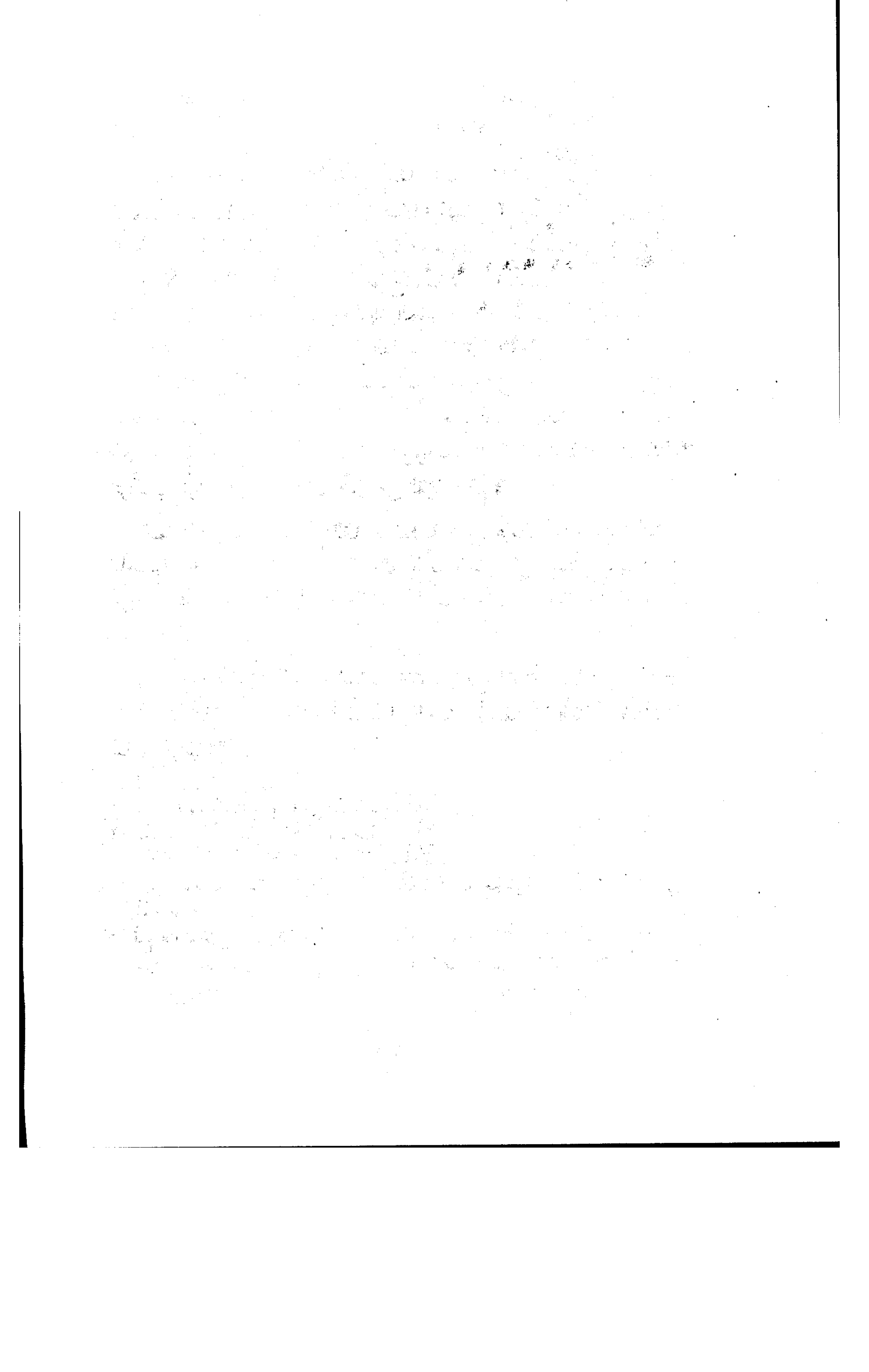
ويحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بمجموعة من التراكيب الرخامية العثمانية معظمها يرجع للقرن ١٨م أهمها تركيبة رخام وشاهد قبر باسم حسين كتخدا مؤرخ بسنة ١١٣١هـ[١]، وتركيبة من الرخام وشاهد قبر باسم الست معتوقة الأمير رضوان كتخدا عزبان مؤرخ بسنة (١١٥٨هـ)[٢]. ومن أهم هذه التراكيب تركيبة رخامية نقش عليها بالحفر البارز الزخارف النباتية التى تمت بصلة للأسلوب العثمانى فى رسم العناصر النباتية ، وهى تتكون من جانبين ويعلوها شاهدين كتب على أحداهما اسم الأمير على كتخدا عزبان الشهير بالجلفى المتوفى سنة ١١٥٢هـ[٣]، وكذلك قام الصانع بنقش اسمه فى هذا الجزء محمد جلبى البولاقى « الذى يبدو واضحا أنه كان متخصصا فى صناعة التراكيب الرخامية فى النصف الأول من القرن ١٨م » .

كما استخدم الرخام فى القاهرة العثمانية فى عمل الكثير من اللوحات التأسيسية الخاصة بالمساجد والأسبلة والوكالات وغيرها من العمائر وتميزت هذه اللوحات بتنوع الزخارف والخطوط التى كانت تذهب فى بعض الأحيان على أرضية زرقاء اللون .

وقد أمدتنا هذه اللوحات التأسيسية بأسماء بعض الخطاطين الذين تخصصوا فى نقش الكتابة على الرخام نذكر منهم الخطاط أحمد أبو العز[٤] والخطاط بغدادى إبراهيم[٥] .

---

(١) مجموعة متحف الفن الإسلامى رقم سجل ٦٨٩٧ .
(٢) مجموعة متحف الفن الإسلامى رقم سجل ٦٩٠٠ .
(٣) مجموعة متحف الفن الإسلامى رقم سجل ٦٨٩٦ .
(٤) سجل هذا الخطاط توقيعه على لوح رخامى بالخط الثلث (مجموعة متحف الفن الإسلامى) رقم سجل (٤٠٠٥) .
(٥) قام هذا الخطاط بنقش النص التأسيسى الخاص بتجديد مكتب باسم السلطان قايتباى بمعرفة الميرميدان « إبراهيم أدهم مؤرخ بسنة ١٢٢٦هـ » (مجموعة متحف الفن الإسلامى رقم سجل ٩٩٣٨).



السجـــاد

كانت صناعة السجاد الوبرى المعقود من الصناعات الزاهرة بمصر فى العهد المملوكى ، يشهد بذلك جودة إنتاجها التى تتضح فى أسلوب صناعتها المتقن وروعة تصميمها وجمال ألوانها .

وبرغم وفرة إنتاج هذه السجاجيد فى مراكزها المختلفة سواء بمدينة القاهرة أو بمدينة أسيوط فى الوجه القبلى إلا أن معظمها قد وجد طريقه إلى المتاحف الأوروبية والأمريكية وأصحاب المجموعات الخاصة(١) .

وكان من الطبيعى أن تستمر هذه الصناعة فى ازدهارها بمصر حتى نهاية العهد المملوكى وطوال العهد العثمانى يؤكد ذلك رحيل الكثير من صناعها للعمل فى مراكز الصناعة العثمانية ويشير (اردمان Erdmann) إلى أنه فى الفترة من (١٥٣٠ ـ ١٥٤٠م) انتقل الكثير من صناع السجاد المصريين إلى مدينتى إستانبول وعشاق الأمر الذى أدى إلى ازدهار صناعة السجاد العثمانى(٢) . ويذهب (ديورى Dury) إلى أبعد من ذلك فى هذا الصدد إذ أنه يقول أن سجاجيد القرن السادس عشر الميلادى والتى تعرف بأنها سجاجيد عثمانية بسبب العثور عليها فى تركيا إلا أنها فى الحقيقة صنعت بمصر وهى تبرز لنا خليطا مميزا للأسلوبين المملوكى والعثمانى(٣) . ويقرر (ريد Reed) بأن صناعة السجاجيد المملوكية ظلت قائمة بمصر فى القرن السادس عشر ودلل على ذلك بالطلبات التى أرسلها الكاردينال (ولسى Wolsey) لأحد التجار البنادقة بغرض إرسال كميات من السجاجيد الدمشقية وذلك فى عامى ١٥١٨ ، ١٥١٩م(٤) .

---

(١) توجد أهم مجموعات السجاجيد المملوكية فى متحف الفن والصناعة بفيينا ومتحف المتروبوليتان بنيويورك والمتحف البريطانى بلندن .

(٢) Erdmann, (H.), Orientteppich Zu Seiner Geschichte Und Erforschung - Germany - 1966, P. 219 .

(٣) Dury , (C. J.), Op. Cit., P. 185 .

(٤) Reed, (S.), Oriental Rugs and Carpets. (1967), P. 114 .

ومما يدل أيضا على بقاء ازدهار هذه الصناعة فى مصر عقب الفتح العثمانى وطوال القرنين ١٦ ، ١٧م أن سلاطين الدولة العثمانية كانوا يلحون فى طلب صناع السجاجيد القاهرية للسفر إلى إستانبول ، والعمل هناك فى مصانعها ، وتشير السجلات الخاصة بمسجد الوالده فى إستانبول إلى السجاجيد القاهرية ، والتى كانت تفرش بهذا الجامع ، وقد سافر بالفعل فى عهد السلطان مراد الثالث (١٥٧٤ ـ ١٥٩٥م) أحد عشر صانعا قاهريا أخذوا معهم من القاهرة كميات وافرة من الصوف المصبوغ[1] .

ويشير بعض الرحالة الذين زارو القاهر أبان العهد العثمانى إلى سجاجيد القاهرة وطرق صناعتها ، فقد ورد فى كتابات الرحالة (تيفنو ـ) الذى زار القاهرة عام ١٦٦٣م وصفًا لمناسج السجاجيد القاهرية ، وذكر أنها من صناعات القاهرة التى تسترعى الانتباه وذكر أن القاهرة تنتج كميات كبيرة من السجاجيد من أجمل السجاجيد وأروعها وتصدرها إلى القسطنطينية وإلى الممالك المسيحية حيث تعرف هناك باسم السجاجيد التركية ويصف تيفنو طريقة الصناعة فيقول « أنه شاهد فى مصانع النسيج عمالا من الشبان والغلمان الصغار يزاولون عملية النسيج بمهارة وسرعة تبعث على الدهشة وتدعو إلى الإعجاب إذ يواجهون الأنوال وبأيديهم اليسرى خيوط الصوف المختلفة الألوان، وبأيديهم اليمنى سكاكين يقطعون بها الصوف بعد كل عقدة يعقدونها ، فى حين يمر بينهم بين فرصة وأخرى رئيس العمل حاملا بيده التصميم المرسوم لهذه السجاجيد ليقابل بينه وبين ما تم من نسجها ، ونراه يرشد الصناع إلى ما يجب أن يعملوه،

---

(١) د. عبد الرحمن فهمى : « السجاد » (ضمن كتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها) ص ٥٨٥ يذكر محمد عبد المنعم السيد الراقد المرجع السابق ص ٤٢٨ «بأن صناعة السجاد اندثرت من مصر بعد أن قبض السلطان سليم على مهرة الصناع المصريين ورحلهم إلى بلاده» ـ ومنذ القرن السادس عشر صار لتركيا شهرة فائقة فى صناعة السجاد ويعتبر هذا الرأى غير متفقا مع الحقيقة التى تتمثل فى استمرار هذه الصناعة بالقاهرة طوال القرنين ١٧ ـ ١٨ م.

ويأمر لهم بما هم فى حاجة إليه من كل لون من ألوان الصوف ، ويقوم بذلك بسرعة فائقة كأنه يقرأ فى كتاب مفتوح »[1]. وتكمن أهمية هذا الوصف الذى أورده تيفنو فى الإشارة أن صناعة السجاجيد من الفنون التطبيقية الإسلامية التى كان يسبق صناعتها إعداد تصميم على الورق يقوم به أساتذة ومعلمى هذه الصنعة ، وعلى الرغم من إفاضة تيفنو فى وصف طريقة صناعة السجاجيد القاهرية إلا أنه لم يشر صراحة إلى المكان الذى كانت تصنع فيه وفى أى من أحياء أو مناطق القاهرة كان يقع.

ويمكن تقسيم أنواع السجاجيد التى أنتجت بمصر فى العهد العثمانى إلى ثلاثة أقسام رئيسية ، القسم الأول وتتميز سجاجيده بأنها ذات أشكال وزخارف تعتبر استمراراً للنمط المملوكى ، أما القسم الثانى فتتضح فى نماذجه الزخارف العثمانية التقليدية وهو يمثل إنعكاس التأثيرات الفنية العثمانية على هذا الفن القاهرى ، وفيما يتعلق بالقسم الثالث والأخير نجد أنه يمثل طرازا فريدا جمع فيه الفنان بين الأسلوب المملوكى والأسلوب العثمانى معا فى اتساق وتوافق يكشف لنا بصورة أكثر من غيرها عن وجه من أوجه الفنون القاهرية فى هذه الفترة .

وإذا كان البعض يثير نوعا من الجدل حول تحديد الأماكن التى صنعت فيها الأنواع التى سبق ذكرها من السجاجيد فإننا نرى أن طرح هذه القضية للمناقشة لابد أن يسبقه الإشارة إلى بعض الاعتبارات الهامة وهى :

١ - رحيل بعض صناع القاهرة للعمل بإستانبول وعشاق وغيرها من مراكز الصناعة فى تركيا ليس فقط فى عهد السلطان سليم الأول ولكن فى فترات لاحقة .

---

(١) د. عبد الرحمن فهمى : المرجع السابق ص ٥٨٥ .

٢ ـ حضور بعض الصناع الاتراك إلى القاهرة للعمل فى مناسج السجاد القاهرية وفقا لنظرية التبادل فى مجال الصناع والتى طبقها العثمانيون فى بداية فتح مصر ، لنقل الخبرات ، أو لترسيخ الصبغة العثمانية فى البلد المفتتح(١).

٣ ـ ضرورة ايفاء القاهرة لحاجات البلاط العثمانى من السجاجيد إذ أن مصر كانت ولاية تتبع الدولة العثمانية .

وعلى هذا يمكننا القول بأن الأقسام السابقة للسجاجيد التى صنعت فى هذه الفترة سواء فى القاهرة أو فى مراكز أخرى داخل الأراضى العثمانية إنما هى مرتبطة أساسا بالأصول المملوكية أو ما يعرف باسم السجاد الدمشقى الذى يعتبر أكثر السجاد الشرقى ارتباطا بأوروبا ، بل أن البعض يرجح أن استمرار المصانع المصرية فى إنتاج السجاد حتى بعد تصدع الدولة المملوكية فى عام ١٥١٧م إنما يرجع بصفة أساسية للدور الذى لعبته الصناعة فى التصدير حيث أن مصانع القاهرة استمرت تعمل لصالح الأسواق الأوروبية وأن هذا الأمر لم يتغير كثيرا خلال فترة الحكم العثمانى(٢)، كما ذكر الرحالة أن تجار السجاد فى إستانبول إلى جانب بيعهم السلع الواردة من أزمير وعشاق وسالونيك وقوله ، يبيعون السجاد الوارد من أصفهان والقاهرة(٣) ولا شك أن رقى الفن القاهرى وسمو ذوقه ودقة صناعته جعل ملوك أوربا يتهافتون على اقتناء هذه السجاجيد

---

(١) عبد الكريم رافق : بلاد الشام ومصر من الفتح العثمانى إلى حملة نابليون ط ، دمشق ص ١١٠ .

(٢) أشار فورتير عام ١٦٠٤م فى تقريره الذى قدمه للملك لأجل إنشاء مصنع فى باريس بقوله « أنه سيستطيع إنتاج أبسطة بنفس الأساليب الفنية المتبعة فى السجاجيد الفارسية والقاهرية » ويقول أيضا أنه يستطيع تقليد هذين النوعين ، وليس هذا فحسب فإن سجاجيد القاهرة ظلت خلال القرن السابع عشر بأكمله ذات مكانة ممتازة فى الغرب (سجلات شارل دى بريون عام ١٦١٢م ـ سجلات أرميل فيليبو عام ١٦٣٣م ـ سجلات بلدية سواسون ١٦٤٤م ـ سجلات المارشال تيليدى ١٦٤٤م) .

(٣) د. عبد الرحمن زكى : المرجع السابق ص ٥٨ .

القاهرية كما تشهد بذلك سجلات القصر الملكى فى أسبانيا فى عهد شارل الثانى سنة ١٦٧٧م بل لازال متحف غرناطة يمتلك سجادتين من هذه السجاجيد القاهرية[١] . ونلاحظ أن الأسلوب الصناعى الذى اتبع فى عمل السجاجيد القاهرية فى العهد العثمانى يعتبر استمرار للأسلوب المملوكى إذ أن معظم صناع السجاد كانوا يستخدمون العقدة الفارسية (عقد سنا)[٢] ، وإن كان هذا الأمر لم يكن ليمنع من استخدام العقدة التركية (عقدة جورديز)[٣] ، فى صناعة بعض أنواع السجاد القاهرى وبصفة خاصة سجاجيد الصلاة ، كما تميزت أيضا باستخدام نفس الألوان البراقة التى شاعت فى السجاد المملوكى والمتمثلة فى اللون الأحمر والأزرق والأخضر إلى جانب بعض الألوان الجديدة مثل ألوان البنى بدرجاته المختلفة والأزرق الداكن والأحمر التركى القرمزى واللون الأصفر الفاتح .

نماذج من سجاد القسم الأول :

غلب على زخارف هذا النوع التكوينات الهندسية وهى تعتبر استمرار للزخارف التى ظهرت من قبل على السجاد المملوكى ، ومن نماذجه سجادة زينت ساحتها بدائرة داخلها شكل ثمانى يتوسطه شكل نجمى بينما شغلت المساحة بين وتر الدائرة والشكل السداسى بزخارف هندسية تشبه كندات الطبق النجمى يفصل بينها اللوزات ، زينت بزخارف هندسية تشبه الخط الكوفى المضفور ، ويحيط بهذه الدائرة شكل سداسى ذو أضلاع متكسرة وشغلت المساحة بينه وبين الدائرة بزخارف هندسية ونباتية تتمثل فى الورقة الثلاثية

---

(١) د. عبد الرحمن فهمى : « السجاد » ص ٥٨٧ .

(٢) Reed (S.). Op. Cit., P. 113 .

(٣) تعرف هذه العقدة بالعقدة التركية وهى من طراز العقد على سداتين أيضا وإن اختلفت عن عقدة سنا فى أن طرفى العقدة يظهران سويا من خلال خيطى السدى .

الموزعة توزيعا هندسيا ، كما يشغل أركان المساحة نجوم ثمانية الأضلاع تزينها العناصر الهندسية والمساحة المحصورة أفقياً بين الأشكال النجمية مزينة بالزخارف العربية المورقة ، وهى تشبه تلك المنثورة فى ساحة السجادة ، ويلاحظ أن الإطارات الضيقة التى تحيط بإطار وساحة هذه السجادة والمزينة بفرع نباتى تخرج منه أوراق نباتية صغيرة متبادلة يعتبر من الأساليب الزخرفية التى لم تتغير فى معظم السجاجيد القاهرية سواء ما صنع منها فى العصر المملوكى أو فى العهد العثمانى .

ويتميز إطار هذه السجادة باشتماله على زخارف تشبه البحور تفصل بينها دوائر وغلب على زخارفها الأشكال الهندسية والنباتية وخاصة الورقة الثلاثية الفصوص ، أما الدوائر فيتوسطها شكل ثمانى تشع منه أفرع نباتية بهيئة ثلاثية تنتهى كل منها بزهرة ، كما شغلت المساحات الموجودة بين هذه الدوائر والبحور بفرع نباتى متموج تخرج منه أوراق ثلاثية الفصوص(١) .

وتتشابه هذه السجادة إلى حد كبير مع سجادة أخرى من نفس النوع قام بنشرها Heinrich Jacopy ترجع إلى القرن السادس عشر الميلادى(٢) .

وقد نجح الصانع القاهرى فى أن يحدث نوعا من التطوير فى العهد العثمانى على هذا النوع من السجاد إذ وصلنا إلى جانب الأشكال المستطيلة التقليدية أشكالا أخرى من السجاد بعضها ذو شكل مستدير والآخر ذو شكل

---

(١) Kendrick (A. F.), & Tattersall (C. E. C.), Hand - Woven Carpets, Oriental & European, (New - York), 1973, P. 48 . قام (Kendrick) بنشر سجادة أخرى لوحة رقم (٤٧) تنتمى فى أسلوبها الزخرفى لمصانع القاهرة فى القرن السادس عشر الميلادى، إلا أنه أشار فى ص ٥١ من كتابه إلى نسبتها لمنطقة شمال أفريقيا أو أسبانيا وإن كان هناك احتمال قائم بأن تكون هذه السجادة قد صنعت فى تركيا فى القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين بواسطة صناع مصريين .

(٢) Jacoby (H.), Sammlung Orientalischer Teppiche Berlin - Pl. 76 .

متقاطع (صليبى الشكل) سوف نعرض له فى حينه .

ويعتبر السجاد المستدير من الأشكال غير المعهودة فى القاهرة وأول إشارة إلى هذا النوع من السجاد وردت من خلال الأبحاث التى قام بها الباحث النمساوى الأصل Etzherogs Ferdinano .

ومما هو جدير بالذكر أن هذا النوع الدائرى من السجاد كان معروفا فى أوربا واستخدم بصفة أساسية كأغطية للموائد المستديرة ، ويحتفظ متحف واشنطن بسجادة من هذا النوع ترجع إلى منتصف القرن السادس عشر الميلاد ، كما يوجد سجادتين من هذا النوع أحداهما محفوظة بقصر Erzbischoflichen بمدينة Kremsier والأخرى ضمن مجموعة Barlieri بمدينة جنوه (١). وتتميز السجادة الأخيرة بوضوح الطابع المملوكى فى زخارفها إذ يتوسطها نجمة ثمانية الشكل بداخلها زهرة يحيط بها مناطق هندسية ثمانية الأضلاع تضم رسوما هندسية وزهور إلى جانب زخارف الأشجار محورة عن الطبيعة ، كما زين إطارها بزخارف تشبه البحور التى يتخللها دوائر ، ويرجع تاريخها إلى نهاية القرن ١٦م (لوحة رقم ٨٥).

نماذج من سجاد القسم الثانى :

تميزت زخارف سجاد هذا القسم بوضوح التأثيرات الزخرفية للفن العثمانى متمثلة فى شيوع الرسوم النباتية مثل أوراق الشجر المسننة الرمحية الشكل وزهور القرنفل والورد والرمان واللاله وأشجار السرو وذلك سواء فى ساحة أو إطار السجادة ، كما تميزت تصميمات وطرز السجاد التى صنعت وفقا لهذا الطراز بالتنوع إذ نجد بعضها يشتمل على عنصر الصرة فى الوسط وأرباعها فى الأركان ويرى (Reed) أن هذا التصميم يتشابه مع تصميمات سجاد البلاط

---

(١) Erdmann (H.), Op. Cit., P. 221 Pl. 271 .

الإيرانى والتى تعرف باسم سجاجيد الصرة أو البخارية ، غير أنه يشير إلى أن سجاجيد القاهرة من هذا النوع تفتقر إلى عظمة النماذج الإيرانية ويعلل ذلك بأن العمال المستخدمين أقل درجة فى المهارة[1].

وإذا كان هذا الرأى يعتبر صائبا إلى حد ما إلا أنه ينبغى أن نذكر أن بعض المدن التركية انتجت سجاجيد تنتمى فى أسلوبها الزخرفى إلى الأسلوب الزخرفى السابق ، ونعنى بذلك مدينة عشاق التى امتازت سجاجيدها بوجود صرة كبيرة فى وسط الساحة مملوءة بالزخارف النباتية ووجود نصف هذه الصرة فى جانبى الساحة الأيمن والأيسر ووجود ربع هذه الصرة فى كل زاوية من زوايا الساحة الأربعة[2].

ومن سجاجيد القاهرة التى تنتمى فى أسلوبها الزخرفى إلى هذا النمط سجادة مستطيلة الشكل يتوسطها صرة مفصصة بداخلها نجمة يحيط بها زهور القرنفل واللالا فى توزيع زخرفى جميل بينما توجد أرباع هذه الصرة فى الأركان ، ويشغل بقية الساحة والإطار زخارف نباتية متكررة عبارة عن تكوين زخرفى يضم أربعة أزهار من زهور الرمان التى يحيط بها الأوراق المسننة الكبيرة الحجم[3] (لوحة رقم ٨٦).

كما نشر أردمان (Erdmann) سجادة أخرى من نفس النوع وإن كان يغلب عليها الشكل المربع وهى تتشابه فى زخارفها مع السجادة السابقة بل وتفوقها فى استخدام الأوراق النباتية والزهور فى تزيين الساحة والإطار[4].

---

(١) Reed (S.), Op. Cit., P. 113 .

(٢) يرى بعض الكتاب أن ظهور هذا الأسلوب الزخرفى فى سجاد مدينة عشاق جاء نتيجة لتأثرها بالسجاجيد الصفوية التى كانت تنسج فى المنطقة الشمالية الغربية من إيران حول مدينة تبريز راجع د. عبد العزيز مرزوق : المرجع السابق ص ١٢٥ .

(٣) Erdmann (H.), Op. cit., P. 95 Pl. 64 .

(٤) Erdmann (H.), Op. cit., Pl. 270 .

ومن أكثر أنواع سجادة الصرة إثارة بين السجاد القاهرى ذلك النوع ذو الشكل المتقاطع (الصليبى الشكل)[1] ونلاحظ أن فى أسلوب صناعة هذا النوع لا يتم صناعة كل جزء على حدة ثم تجمع بعد ذلك ، وإنما يتم صناعتها بطريقة العقد كقطعة واحدة ، حيث يكون اتجاه الخيوط كالمعتاد ، لكن عند زوايا أذرع الصليب تقطع الخيوط لتصبح المنطقة المحصورة بينهما خالية ، وعلى ذلك فإننا نلاحظ أن السجادة فى هذه الحالة تحتوى على مساحة مربعة تكون فى وسطها ثم أربعة أطراف تحصر فيما بينها أربعة زوايا قائمة ، بحيث يغطى الجزء المربع المائدة وتتدلى الأطراف على جوانب المائدة .

ومن أبدع نماذج هذا الشكل غير المعتاد فى السجاد بصفة عامة والسجاد القاهرى بصفة خاصة ، سجادة كبيرة زينت ساحتها الوسطى بصرة كبيرة مزينة بالزهور التى تنبثق من مركزها بأسلوب يشبه زخارف بلاطات القاشانى العثمانية بينما شغلت بقية الساحة برسوم الأزهار ، أما الأطراف الأربعة فقد زين كل منها مستطيل غير مكتمل تشغله الزخارف الهندسية وتنتهى أطرافه بأشكال تشبه تلك التى شاعت فى السجاد القوقازى ، ولهذه السجادة إطار يدور حول الأطراف الأربعة مزين بأنصاف الدوائر المتكررة[2] (لوحة رقم ٨٧) .

وفى أحيانا أخرى نجد الفنان يقوم بعمل أكثر من صرة فى ساحة السجادة موزعة توزيعا هندسيا ، وهو بذلك يحاكى نمطا زخرفيا شاع فى السجاد العثمانى من إنتاج مدينة عشاق[3] ومن أبرز أمثلة هذا النوع سجادة مستطيلة

---

(١) توجد نماذج من هذا السجاد فى متحف فيكتوريا والبرت بلندن ومتحف سان سيمجنانو كما توجد سجادة ثالثة أكتشفها أردمان فى مخازن متحف برلين الغربية .

(٢) Erdmann (H.), Op. cit., Pl. 272 .

(٣) تقع هذه المدينة الشهيرة فى مقاطعة أزمير وقد ازدهرت بها صناعة السجاد التركى وأنتجت أنواعا منه .

د. أحمد فؤاد نور الدين : د. مصطفى محمد حسين : فن السجاد اليدوى (القاهرة ـ ١٩٦٣) . ص ١٣٤.

مزينة بمناطق تأخذ شكل المعين بداخل كل منها صرة مملوءة برسوم الزهور والأوراق النباتية ، بينما يوجد قطاعات منها فى الأركان ، أما الإطار فقط زين بالزهور المركبة المتكررة ، ويحيط بالإطار الخارجى والساحة شريطان ضيقان زين كل منهما بزهرة صغيرة متكررة[١] (لوحة رقم ٨٨) .

ومن تصميمات هذا القسم نوعا من السجاد يخلو تماما من عنصر الجامة أو الصرة وفى هذه الحالة كان الفنان يقوم بنشر الزخارف النباتية فى الساحة والإطار دون أن يحصرها داخل مناطق هندسية ، وتمتاز زخارف هذا النوع بصفة عامة بكبر الحجم واقتصارها على العناصر النباتية ورسوم الزهور مثل زهرة الرمان وزهرة الربيع الصينية التى تحيط بها الأوراق المسننة فى تشكيلات مبتكرة بديعة ، ومن أمثلة هذا النوع سجادة مستطيلة مزينة بزهرة الربيع الصينية[٢] ، وأخرى زينت ساحتها وإطارها بالأوراق المسننة والزهور المركبة بالأسلوب العثمانى الواقعى فى رسم العناصر النباتية وإن كان توزيعها متكلف وبعيد عن الطبيعة[٣] .

ويحتفظ متحف المتروبوليتان بنيويورك بسجادتين من هذا النوع من إنتاج مصانع البلاط العثمانى بالقاهرة فى القرن السادس عشر الميلادى أحداهما

---

(١) Erdmann (H.), Op. cit., Pl. 92 .

(٢) Reed (S.), Op. cit., Fig. 108 .

(٣) نسب مجموعة من العلماء هذا النوع من السجاد إلى دمشق فى القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين بناء على تشابه الزخارف التى تسودها وتلك التى نعرفها على الخزف والبلاطات الخزفية المنسوبة إلى دمشق فى هذه الفترة لكن هذه النظرية ليس لها أساس من الصحة بعد أن تأكد أن الخزف المنسوب إلى دمشق كان ينتج فى الدولة العثمانية ، كما أنه ليست هناك أى حادثة تفيد بأن هذا السجاد كان يصنع فى سوريا والثابت أن بعض مصانع تركيا التى أنشأها السلطان سليمان القانونى فى إستانبول قد أنتجت هذا النوع من السجاد الذى حاكاه صناع السجاد فى القاهرة .

سجادة صلاة من الحرير مصنوعة بطريقة عقدة جورديز وتتميز بمحاكاة سجاد مدينة لاذيق[1] إذ زين إطارها بزخارف نباتية تأخذ شكل الجعران المتكرر أما الساحة فتشتمل على ثلاث عقود مدببة مرتكزة على أعمدة مزدوجة ذات بدن وكيان معمارى ، زينت كوشاتها بالزخارف العربية المورقة بينما يتدلى من العقد الأوسط مشكاة مزينة بالزخارف النباتية ، كما نلاحظ فى زخارف هذه السجادة وجود رسوم لعمائر على هيئة قباب أعلى عقود المحراب ، وزخرف الجزء السفلى المحصور بين الأعمدة بزهور القرنفل واللاله[2] (لوحة رقم ٨٩) .

أما السجادة الأخرى فهى مزينة بالزخارف النباتية العثمانية فى الساحة والإطار ويغلب على ألوانها اللون الأخضر والأحمر والأصفر والأبيض[3] .

نماذج من سجاد القسم الثالث :

ترجع معظم نماذج هذا القسم من السجاد القاهرى إلى القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين وتتميز زخارفها بأنها تجمع بين الأساليب المملوكية والعثمانية جمعا موفقا ينم عن نجاح الفنان القاهرى فى استيعاب الأساليب الزخرفية العثمانية ذات التكوينات والأساليب المختلفة تماما عن الزخارف المملوكية وهو أمر لم يكن ليتسنى له إلا بعد فترة طويلة من الفتح العثمانى .

---

(١) تعتبر هذه المدينة من المراكز الهامة فى صناعة ونسج سجاجيد الصلاة العثمانية .
راجع د. محمد مصطفى : سجاجيد الصلاة التركية . مجموعات متحف الفن الإسلامى - القاهرة ١٩٥٣ ص ١٣ .

(٢) Dury (C. J.), Op. cit., P. 182 .
كانت هذه السجادة فى مجموعة (James. F. Ballard.) ثم أهداها للمتحف عام ١٩٢٢م.

(٣) Grube (E. J.), The world of Islam (London, 1967), Pl. 74 .
كانت هذه السجادة فى مجموعة (يوسف ماكميلون) .

ومعظم سجاجيد هذا النوع يزين ساحتها الزخارف الهندسية ذات المسحة المملوكية بينما يزين إطارها الزخارف النباتية العثمانية الواقعية ذات الألوان البراقة أو زخارف تشبه الكتابات الكوفية المربعة وكلا الأسلوبين ينم عن تأثر واضح بالأساليب العثمانية .

ويحتفظ متحف واشنطن للمنسوجات بسجادة من هذا النوع قسمت ساحتها إلى مناطق مربعة بداخل كل منها معين يتوسطه شكل نجمى بينما زين إطارها بزخارف عثمانية متمثلة فى الأوراق المسننة والزهور المركبة[1] .

وتتشابه هذه السجادة مع أخرى محفوظة بمتحف برلين[2] فى الحجم والأسلوب الزخرفى وأن كان هناك بعض الاختلافات البسيطة فى التوزيع الهندسى . إذ تبدو المعينات فى المثال الأخير أكبر حجما مما أدى إلى تكوين معينات أخرى تتخللها بشكل متناسق ، كما امتازت هذه السجادة باشتمالها على إطارين الداخلى وهو أصغر حجما ومزين بعنصر يشبه الطائر المحور المجرد[3] أما الخارجى وهو أكبر حجما فزين بالزخارف العربية المورقة التى يتوسط كل فصين منها ورقة ثلاثية متكررة .

ويقتنى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة[4] سجادة من صناعة القاهرة فى القرن السابع عشر الميلادى تعتبر من أروع ما انتج من هذا النوع إذ أن ساحتها

---

(١) د. عبد الرحمن فهمى : « السجاد » شكل ١٤٢ .

(٢) د. زكى محمد حسن : « أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية » القاهرة ١٩٥٦ شكل ٧٢٣ .

(٣) عرف هذا الأسلوب فى زخرفة نوع من السجاجيد العثمانية كانت تنتجه مدينة عشاق وأطلق عليها اسم عشاق ذات الطيور إذ تزدان ساحتها برسم زخرفى تجريدى يشبه الطائر ويتكرر هذا الرسم فى ساحة السجادة .

راجع : د. عبد العزيز مرزوق : المرجع السابق ص ١٢٧ .

(٤) مجموعة متحف الفن الإسلامى رقم سجل (١٥٥٢٥) .

مقسمة إلى مناطق هندسية عبارة عن أشكال سداسية وثمانية بينما يشغل الإطار زخارف تشبه الكتابة الكوفية غير المقرؤة ويغلب على ألوان هذه السجادة اللون الأحمر والأزرق .

وقد نجح الفنان فى الجمع بين الأساليب المملوكية والأساليب العثمانية فى هذه السجادة إذ تنتمى زخارف الإطار التى تشبه الكتابة الكوفية إلى الأساليب السلجوقية العثمانية ، بينما تنتمى الزخارف الهندسية فى الساحة إلى الأساليب المملوكية .

المنســوجــات

تعتبر دراسة المنسوجات فى مصر العثمانية من الموضوعات الصعبة لكل من يتصدى للحديث أو الكتابة عن النواحى الفنية التى سادت هذه الفترة بصفة عامة وفنون القاهرة بصفة خاصة ، ويرجع السبب فى ذلك إلى عدة اعتبارات أهمها :

أولا : قلة ما وصلنا من منسوجات تعود لهذه الفترة إذ أن ما تحتفظ به المتاحف المتخصصة من المنسوجات المصرية التى صنعت فى العهد العثمانى يعد قليلا بل ونادرا فى بعض الأحيان ، ولا يمكن تعليل ذلك بقابلية مادة النسيج للتلف السريع إذ وصلتنا نماذج كثيرة تنتمى لفترات تاريخية أقدم عهدا من الفترة العثمانية وخاصة الفترة الفاطمية والمملوكية[1] وكان بالأحرى أن تصلنا أكثر النماذج من الفترة العثمانية القريبة لنا بخلاف العصور التاريخية الأخرى .

ثانيا : قلة الإشارات التى وردت فى المصادر التاريخية والوثائق العثمانية والمخطوطات بخصوص صناعة المنسوجات فى هذه الفترة بالإضافة إلى عدم كفايتها إذ أن معظمها لا يعدو أن يكون سوى شذرات طفيفة لا تمكننا من تكوين صورة كاملة عن هذه الصناعة ومراكزها وأسواقها المختلفة .

ثالثا : خلو معظم المنسوجات التى وصلتنا من هذه الفترة من الكتابات والتواريخ باستثناء الكسوات والستور مما يزيد من صعوبة نسبتها لفترة زمنية محددة والاستفادة منها فى تاريخ قطع أخرى تتشابه معها فى النواحى الزخرفية أو الصناعية إذ أن معظم ما ورد من كتابات على المنسوجات القاهرية العثمانية ينحصر فى الآيات القرآنية والأدعية .

وقبل أن نعرض لدراسة المنسوجات القاهرية فى العهد العثمانى يجب أن

---

(١) من الجدير بالذكر أن معظم منسوجات هاتين الفترتين قد تم العثور عليها فى المقابر الإسلامية ويعتبر ذلك من أهم الأسباب التى ساعدت على حفظها وبقائها وبالتالى على وصول الكثير منها إلينا .

نتطرق إلى القضية المتعلقة بنقل الصناع القاهريين إلى إستانبول والتى سبق أن قمنا بمناقشتها فى مقدمة كتابنا[1] وإن كان عودتنا إليها مرة أخرى فى هذا الموضوع سوف يكون من جانب آخر يدلل على صحة ما ذكرناه بصددها بل ويؤكده فمن غير المعقول أن يؤدى هذا النقل إلى توقف صناعة النسيج تماما لأن هذا يعنى أن الناس فى مصر عقب دخول العثمانيين قد كفوا عن ارتداء الملابس وأن الأنوال المختلفة قد توقفت عن الإنتاج .

فضلا عن أن المجتمع المصرى فى هذه الفترة لم تحدث فيه تغيرات كبيرة من ناحية البنية ، فقد ظل المماليك يشكلون طبقة متميزة ظلت محتفظة بكثير من أزيائها وتقاليدها ، كما أن الشعب المصرى ظل متمسكا بكثير من أزيائه[2] مما يدل على أن الأنوال استمرت فى إنتاج المنسوجات التى تنتمى فى أسلوبها إلى الفترة المملوكية لمدة طويلة عقب الفتح العثمانى للبلاد .

كما أنه من الراجح أن السلطان سليم الأول لم ينقل معه كل المتخصصين فى صناعة النسيج وأن النقل اقتصر على بعض الصناع الذين كانوا يجيدون صناعة أنواع لم تكن معروفة فى تركيا نذكر منها على سبيل المثال صناعة المنسوجات المصبوغة والمطبوعة[3].

ومما يدل على استمرار القاهرة فى إنتاج منسوجات ذات مستوى جيد من

---

(١) راجع المقدمة .

(٢) سعد الخادم : الأزياء الشعبية (القاهرة ـ ١٩٦١) ص ١٨ .

(٣) أطلق العثمانيون على القماش المزخرف بهذه الطريقة اسم « اليزما » Yazma وهذه الأقمشة تصنع عادة من القطن وتنفذ زخارفها إما باستعمال عازل من الشمع أو الطفل ، أو استخدام القوالب الخشبية وقد كانت هذه الطريقة هى المفضلة بشكل ملحوظ فى مصر فى عصر المماليك وقت الفتح العثمانى وأنه وليس من المستبعد أنها قامت فى تركيا العثمانية على أكتاف عمال من مصر يحذقونها .

راجع : د. محمد عبد العزيز مرزوق : المرجع السابق ص ١٠٩ .

الناحية الصناعية والزخرفية ، حرص بعض الولاة العثمانيين وخاصة فى الفترة التى أعقبت الفتح مباشرة على إرسال المنسوجات المصرية ضمن ما كان يرسل من هدايا إلى العاصمة إستانبول وقد أورد المؤرخ ابن إياس حوادث تشير إلى ذلك .

فيذكر « خروج مصلح الدين الخازندار بتقدمه للسلطان سليم وولده سليمان اشتملت على إثنان وأربعون جملا محملة قماشا محزومة ، قيل من ضمنها تفاصيل سكندرية ، وأبدان منزلاوية ، وقماش فارسكورى وغير ذلك من شاشا وأزر ، ومقاطع خمسين وخام رفيع وغير ذلك »[1] .

ويذكر أيضا « خروج الأمير جانم الحمزاوى إلى إستانبول ومعه تقدمه للسلطان تضمنت أقمشة حريرية وتفاصيل سكندرية ومن الشاشات ما طوله مائة وعشرون زراعا »[2] .

كما كان ضمن السلع التى كانت تصدر من السوق المصرية إلى بلاد المغرب عن طريق القوافل الأقمشة الكتانية من صنع أسيوط ، ومنفلوط ، وأبو تيج ، والأقمشة القطنية من صناعة القاهرة ، وكانت السفن تحمل إلى الجزائر الأقمشة الحريرية صنع القاهرة والتى كانت تسمى قطنى[3] وقد استمرت مراكز الإنتاج والأسواق التى كانت معروفة فى الفترة المملوكية فى إنتاجها للمنسوجات فى الفترة العثمانية سواء فى الوجه البحرى والقبلى بالإضافة إلى القاهرة وقد أورد (أندريه ريموند André Raymond) بيانا عن هذه المدن من

(١) ابن إياس : المصدر السابق ج ٥ ص ٢٢٥ ، ٢٥٦ .

(٢) ابن إياس : المصدر السابق ج ٥ ص ٣٢٥ ، ٣٢٦ .

(٣) د. عبد الرحيم عبد الرحمن : العلاقات الاقتصادية والاجتماعية بين الولايات العربية إبان العصر العثمانى (١٥١٧ - ١٧٩٨ م) من خلال وثائق المحكمة الشرعية المصرية ، المجلة العربية للعلوم الإنسانية عدد (٩) عام ١٩٨٣ (جامعة الكويت) ص ٢٠ - ٢١ .

واقع الوثائق العثمانية وتأتى على رأسها مدينة القاهرة ، ثم المحلة رشيد ، دمياط ، منوف ، شبين فى الوجه البحرى ،مدينة الفيوم ، بنى سويف ، أسيوط ، منفلوط فى الوجه القبلى(١).

كما ظلت سويقة أمير الجيوش عامرة بالحياكين وباعة الثياب المخيطة والمنسوجات المحلية وخاصة الملايات اللف السوداء(٢) وأشتهر سوق الحمزاوى بتجارة الأقمشة المحلية والمستوردة وخاصة الأقمشة الحريرية والقطنية ، ووجد سوق للأحزمة المغربية داخل سوق طولون(٣).

وأورد لنا الرحالة التركى « أوليا جلبى » بعض الإحصاءات عن القاهرة فى القرن السابع عشر الميلادى فقد ذكر أنه كان يعمل فى القاهرة وحدها ٣٠٠ نساجا متخصص فى ستائر الكعبة كما يذكر أن عدد صناع النسيج فى مصر فى هذه الفترة بلغ حوالى ١٢١٠٢ صانع ، وبلغ عدد التخصصات فى هذه الحرفة ثمانية عشر حرفة منهم ٤٦٠٠ حريرى ، ٣٠٠ صباغ ، ٣٠٠٠ ترزى فى ٧٠٠ حانوت(٤).

وما يؤكد جودة إنتاج القاهرة من المنسوجات فى هذه الفترة أيضا حرص بعض الولاة والحكام على تقديم المنسوجات المحلية كهدايا فى المناسبات المختلفة

---

(١) Raymond (A.) ; Artisans et Commercants au Caire au XVIIIe siecle, Tom I Damas, 1973 P. 229

(٢) كان يباع فى شارع أمير الجيوش بالتجزئة أثواب القماش المصنوع فى مصر أما فى سوق الغورية فكانت تباع الشيلان والحرير الموصلى والأقمشة الواردة .
راجع : د. ليلى عبد اللطيف : المرجع السابق ص ١٤٧ .

(٣) د. عبد الرحيم عبد الرحمن : المرجع السابق ص ٢٢ ، ٢٤ (من الجدير بالذكر أن جامع أحمد بن طولون استخدم فى القرن ١٨ كمصنعا للأحزمة المغربية).

(٤) د. محمد حرب عبد الحميد : تجربة مثيرة لرحالة تركى قضى ٤٤ عاما فى ٢٣ دولة (العربى - سبتمبر - ١٩٨١) ص ١٠٧ .

مما يدل على مكانتها ، فتذكر حجة وقف عبد الرحمن كتخدا[1] قيامه بتوزيع الطرح البلدى على الناس (وعددها خمسون طرحة) ، ويذكر الدمرداش « أنه لما زال الوباء والغلاء وبقيت الناس فى رضا وخير شرع الباشا فى فرح طهور أولاده فصل مايتان قفطان ، ومايتان قميص ، ومايتان حزام ، وأحضر مايتان شد ومايتان حرام ، وأحضر مايتان صرمة لأولاد خدمه فى القلعة » ، وكان من ضمن من وقف لتلقى الهدايا من الباشا العقادين الرومى والقاووقجية والسروجية[2] ولا يعنى ذلك أن المنسوجات المصرية بصفة خاصة لم تتأثر بالمنسوجات العثمانية من ناحية الشكل والزخرفة فقد كان من الطبيعى أن يحاكى أهل الطبقة الراقية فى أزيائهم الأزياء العثمانية ، ويذكر الجبرتى أن الوزير أمر المصرلية (أى المماليك) بتغيير زيهم وأن يلبسوا زى العثمانية فلبس أرباب الأقلام والأفندية والقلقات القواويق الخضر[3].

كما أنه من الثابت أيضا أن بعض الصناع الأتراك قد حضروا إلى القاهرة وشاركوا فى عضوية بعض الطوائف مثل طائفة العقادين الرومى وهى من الطوائف الجديدة التى نشأت فى مصر فى ظل الحكم العثمانى وقد اختص

---

(١) حجة وقف عبد الرحمن كتخدا تحت رقم ٩٤٠ حجج مؤرخة بتاريخ ٨ جمادى آخر سنة ١١٨٧ هـ (أوقاف) ص ١٥٦ ـ ١٥٩ .

(٢) الدمرداش كتخدا عزبان : « الدر المصانة فى اخبار الكنانة » . دراسة نصية د. ليلى عبد اللطيف أحمد الجمعية المصرية للدراسات التاريخية المجلة المصرية (مجلد ٥) ١٩٧٨ ص ٢٩٤ .

تميزت القاهرة بصناعة المنسوجات الكتانية والقطنية والحريرية وخاصة الأقمشة الشفافة التى تعرف باسم كريشة والأقمشة الخاصة بالعمائم والشيلان الحمراء أو ذات الألوان المختلفة ، ويعتبر نساجو الحرير من أهم صناع المنسوجات المسجلين فى سجلات المحكمة الشرعية ، غير أن هذه المكانة بدأت عند نهاية القرن ١٨م فى التدهور وأصبحت المنسوجات الكتانية على وجه الخصوص غير جيدة . Raymond (A.), Op. cit., P. 230 .

(٣) د. أحمد السعيد : المرجع السابق ص ١٦٣ .

بعضويتها الروم أى الأتراك العثمانيين وكان من أبرز شيوخها عثمان جلبى «الرومى الذى ترجم له الجبرتى فى أحداث عام ١١٤٨هـ »[1] إلى جانب طائفة القاوقجية (أى صناع القواويق)[2] وكان شيوخ القاوقجية فيما بين عامى ١٦٧٩ ، ١٧٠٠م من الإنكشارية[3].

كما أن طائفة الخياطين فى هذه الفترة كانت تضم إلى جانب طائفة حياكى البلدى طائفة حياكى الرومى[4] كما وضحت فى زخارف بعض المنسوجات القاهرية فى القرنين ١٧ ـ ١٨م التأثر بالأساليب الزخرفية العثمانية والتى تميزت باستخدام العناصر النباتية .

ويمكننا تقسيم المنسوجات القاهرية فى العهد العثمانى إلى قسمين أساسيين :

---

(١) د. ليلى عبد اللطيف : المرجع السابق ص ٦٠ .

(٢) فى التركية قاوق وقاغوق وقاووق ويظن أنها من الكلمة التركية قوف أو قاو بمعنى أجوف وهى قلنسوه عالية يلف حولها شاش وكان لكل طائفة من رجال الدولة طراز خاص من القواويق فقواويق للوزراء وقواويق لمشايخ الإسلام .... إلخ . راجع : د. أحمد السعيد سليمان: المرجع السابق ص ١٦٣ .

والقاوون غطاء الرأس عند الأتراك وهو مستدير الشكل شديد ارتفاع وأكثر اتساعا عند القمة منه عند القاعدة .

(٣) د. ليلى عبد اللطيف : المرجع السابق ص ٦٠ .

ونلاحظ أن كثير من مشاة الإنكشارية تعلموا بعض الحرف فى الثكنات الخاصة بهم أثناء فترة تدريبهم ، ولذا نجدهم يشاركون أرباب الحرف والطوائف فى كثير من الصناعات فى البلاد التى فتحها الأتراك فى منطقة الشرق وقد حدث ذلك فى مصر ابتداء من نهاية القرن ١٧م وطوال القرن ١٨ م حينما أصبحت رواتبهم لا تصلهم من إستانبول .

راجع : هيلين آن ريفلين : الاقتصاد والإدارة فى مصر فى مستهل القرن ١٩م (مترجم) ترجمة د. أحمد عبد الرحيم مصطفى ، ومصطفى الحسينى : القاهرة ١٩٦٨ ص ١٩ .

(٤) سجلات محكمة المنصورة رقم (٢) ص ١٥٥ (١٤محرم سنة ١٥٧ هـ).

القسم الأول : ويشمل الزى بأشكاله المختلفة سواء فيما يتعلق بالرجال والنساء وتتفرع أزياء الرجال إلى أقسام مختلفة (زى الوالى - زى الجند الإنكشارية) زى المماليك زى العلماء ورجال الدين ، زى المصريين ، زى المتصوفة والداويش أما أزياء النساء فتشمل زى النساء المصريات من الطبقات المختلفة (الراقية والوسطى والسفلى) .

القسم الثانى : ويشمل الستور والكسوات ، وتتمثل أساسا فى ستور الكعبة بالإضافة إلى الكسوات التى كانت تغطى بها التراكيب الخشبية ، والمفارش والمناديل والبقج والشيلان .

القسم الأول : من الواضح أن أزياء باشوات مصر كانت عثمانية الطراز وقد أفادتنا بعض صور المخطوطات فى التعرف على طبيعة هذا الزى وشكله ، نذكر منها التصويره التى تمثل الوالى على باشا[١] من مخطوط « وقائع نامة » المؤرخ سنة ١٦٠٤م (محفوظ بمكتبة السليمانية)[٢] ويظهر على باشا فى هذه الصورة وهو يمتطى صهوة جواده ويرتدى عمامة بيضاء كبيرة وقفطان[٣] أخضر اللون مزين بخيوط من الذهب فوقه جبة[٤] بيضاء اللون .

أما بالنسبة لزى الفرق العسكرية العثمانية بمصر فأبرزها أزياء الإنكشارية

---

(١) عين هذا الباشا واليا على مصر فى فترة حكم السلطان محمد الثالث ثم أصبح وزيرا عند عودته من مصر .

(٢) راجع رسالتنا للدكتوراة « الصور الشخصية فى التصوير العثمانى » (مخطوط بجامعة القاهرة - ١٩٨١) ص ١٨٢ لوحة رقم ٢٢٠ .

(٣) القفطان : كلمة تركية وهو رداء مفتوح من الأمام بكمين كبيرين جدا ويلبس فوق الصديرى .

(٤) يسميها الأتراك جُبة والمصريون جبة ولا تتعدى أكمامها المعصم تمامًا وهى تمثل الحلة الخارجية .

وكانت تتكون من جبة من الجوخ الأحمر لها كمان وسراول أحمر وخف أصفر اللون وقلنسوة مذهبة الحاشية تشبه فى شكلها العام كم الثوب المتدلى [1] بينما كان يضيف قوادهم مجموعة من الريش فى مقدمة غطاء الرأس ينم عددها عن الدرجة والرتبة[2].

ولا تختلف ملابس العلماء ورجال الدين والأدب من حيث ارتداء القفطان والجبة مثل رجال الطبقات الراقية وأن اعتادوا ارتداء العمائم الواسعة الكبيرة والتى كانوا يسمونها « مقلة »[3].

ومن الواضح أن المماليك ظلوا محافظين على أزيائهم ولم يستحدثوا فيها تغيرات كبيرة وأنها ظلت لفترة طويلة تتبع الطرز التى شاعت فى الفترة المملوكية[4].

وفيما يتعلق بملابس المصريين فقد كانت ملابس رجال الطبقتين العليا والوسطى تتألف من الأجزاء الآتية :

أولا : سروال فضفاض من الكتان أو القطن يشد حول الوسط بشريط طرفاه مطرزان بالحرير الملون يصل إلى ما تحت الركبتين بقليل أو ينزل حتى الكعبين.

---

(١) يقال أن السبب فى اتخاذ الإنكشارية أغطية رؤوسهم وفقا لهذا الشكل يرجع إلى تعلق قفطان الحاج بكتاش برأس أحد فيتان هذه الطائفة .

(٢) راجع رسالتنا للدكتوراه (ج ٢) اللوحات رقم ٢٠١ ، ٢٠٣ ، ٢١٦ .

(٣) ادوارد لين : المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم ـ ترجمة عدلى طاهر الطبعة الثانية (القاهرة ١٩٧٥) ص ٣٧ ش ١٦ .

(٤) ماير : الملابس المملوكية : ترجمة صالح الشيتى : (القاهرة ـ ١٩٧٢) ص ٣٩ ـ ٤٠ .

ثانيا : القميص :

وعادة ما يصنع من نسيج الكتان الأبيض أو من نسيج القطن أو الحرير الموصلى أو الحرير المخلوط بالقطن ، وزراعاه غير مشقوقين ويتدلى حتى العقبين ويلبس فوق السروال وأكمامه واسعة وبالغة الطول[1].

ويحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بكم قميص من صناعة القاهرة فى القرن ١٧م مصنوع من قماش أبيض عليه بالتطريز بخيوط زرقاء وحمراء على الترتيب الآتى : سطر كتابة به جملة (الدنيا الساعة مكررة عدة مرات) أسفله جامة مثلثة يتلوها ثلاث جامات مستديرة بها زخارف عثمانية الأسلوب أسفلها سطر كتابة به جملة « العز لمن قنع والذل لمن طمع » مكررة عدة مرات ثم جامة مستديرة فشريط رأسى به زخرفة عثمانية الأسلوب أيضا ثم سطر كتابة مشابه للسطر الأول به جملة « الدنيا ساعة فاجعلها طاعة »[2].

وتضم مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة أيضا قميص من الحرير يرجع نسبته إلى صناعة القرن ١٩م ويزين أطراف أكمامه زخارف نفذت بطريقة الإضافة اتخذ بعضها أشكال طيور[3].

---

(١) أدوارد دلين : المرجع السابق ص ٢٣ .

شابرول : دراسة فى عادات وتقاليد سكان مصر الحديثة (ضمن وصف مصر) ترجمة زهير الشايب (القاهرة ١٩٧٦) ج ١ ص ٩٨ .

(٢) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ١١٥٥٢ (للمقاس ٢٨٠ر٠ م طول ٧٣٠ر٠م عرض) المصدر عثرت عليه دار الآثار العربية أصله من الفسطاط .

(٣) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ٤٥٢٤ المقاسات بما فيها الأكمام (٣٥ر١م طول - ٤٠ر١م عرض) المصدر : وارد بطريق البدل من مستر فاكروى وأصلها مهداه من إسماعيل رأفت .

ثالثا : الصديرى :

ويلبس فوق القميص ويرتديه أغلب الناس خاصة عندما يبرد الطقس وهو رداء قصير يصنع من الجوخ أو من الحرير الملون المفوف أو من القطن ولا أكمام له .

رابعا : القفطان :

وهو رداء مفتوح من الأمام بكمين كبيرين جدا ويلبس فوق الصديرى ويلف حول هذا الثوب شال ملون [1] وقطعة من الحرير الموصلى الأبيض المزخرف .

خامسا : الجبة :

وهى الحلة الخارجية العادية وتلبس فوق القفطان وأكمامها ليست قصيرة بالمقارنة بأكمام القفطان يضاف إليها الفراء فى الشتاء وعادة ما كانت تصنع من الجوخ من أى لون كان .

سادسا : البنش :

وهو قباء من الجوخ أكمامه كأكمام القفطان طويلة ولكنها أوسع منها ، ويرتدى بصفة خاصة فى الحفلات فوق الجبة وإن كان الكثيرين يستبدلونه برداء آخر يسمى فرجية وهو يشبه البنش تقريبا ويلبسها غالبا رجال العلم ويتشح البعض فى الشتاء بنوع من المآزر الصوفية السوداء يسمى عباية ، وقد تشد فوق

---

(١) يقوم هذا الشال بوظيفة الحزام وينسج إما من الصوف أو الحرير ، ويحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بشال صوف أحمر بدائرة زخرفة بالحرير الأصفر والخيوط الفضية والذهبية وبطرفيه قليل من اللؤلؤ ويرجع نسبته إلى صناعة القاهرة فى القرن ١٨ م. رقم سجل ٤٠٣٢ مقاس (٣٫٦٠م طول ـ ٢٨ر٠م عرض) المصدر : الجامع الأحمدى بطنطا.

الرأس وفى الشتاء يتدثر كثير من الناس بشال من الحرير الموصلى يلف حول الرأس والكتفين[1].

أما غطاء الرأس فيتكون من طاقية قطنية صغيرة مطابقة للرأس تماما وتغير كثيرا ، ثم يوضع غطاء الرأس المصنوع من الجوخ الأحمر ، وأخيرا يلف عليه قطعة طويلة من الحرير تعرف باسم الشال ويصنع شال الأثرياء عادة من الكشمير.

ويحتفظ متحف الفن الإسلامى بمجموعة من هذه الطواقى بعضها فى حالة متهالكة تماما والبعض الآخر فى حالة جيدة ، من بينها ثلاث ثلاث طواقى مصنوعة من قماش مطرز بالحرير الملون وقرصها مقسم إلى ثمان مثلثات داخلها دوائر وبقائمها أشكال معينات محصورة داخل مستطيلات رأسية الشكل. ويرجح أنها من صناعة القاهرة فى القرن ١٨م[2].

ملابس الطبقة السفلى :

تتميز ملابس الطبقة السفلى بالبساطة ، وهى تتكون من سروال وقميص طويل فضفاض ويلبس فوقه ثوبا أزرق واسع الأكمام من الكتان أو القطن أو من الصوف الداكن اللون ويسمى الأول « عريا » والآخر « زعبوطا » وهو يشق من الرقبة إلى الوسط تقريبا ، ويتمنطق البعض بمنطقة بيضاء أو حمراء من الصوف.

وعمامة العامة عبارة عن شال من الصوف أبيض أو أحمر أو أصفر اللون وأحيانا تكون من غليظ القطن أو الحرير الموصلى تلف حول الطاقية .

ويرتدى الكثير من أفراد الشعب عباءة مثل التى أشرنا إليها من قبل ولكنها

---

(١) ادوار دلين : المرجع السابق ص ٣٤ .

(٢) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، أرقام سجل ٤٤٢٨ ، ٤٤٢٩ المقاسات تتراوح بين ٢٥ سم ، ٢٦ سم (للقطر) المصدر : مشتراه من محمد آدم .

أغلظ منها وبدلا من اللون الأسود تكون أحيانا ذات خطوط عريضة سوداء وبيضاء أو زرقاء وبيضاء اللون(١).

زي المتصوفة والدراويش :

كانت القاهرة في العهد العثماني تعج بجماعات الصوفية وساعد على ازدهار حياة التصوف وفود بعض الطرق الصوفية التركية إلى القاهرة مثل البكتاشية والمولويه وغيرهما(٢).

وتميزت ملابس الدراويش بالبساطة والخشونة(٣) وعادة ما كانت تصنع من الصوف أو الكتان وإن اشتمل البعض منها على زخارف مطرزة بالحرير .

وقد وصلنا رداء مصنوع من الكتان من نوع أردية دراويش المولوية(٤) ذو كمين طويلين مطرزين بالحرير على هيئة خطوط طولية ثلاث منها تتخذ

---

(١) ادوارد لين : المرجع السابق ص ٣٦ .
سعد الخادم : المرجع السابق ص ٣٠ .

(٢) محمد عبد المنعم السيد الراقد : المرجع السابق ص ١٢٣ .

(٣) وصلتنا تصاوير كثيرة تمثل المتصوفة والزهاد والدراويش الأتراك وقد أفادتنا هذه التصاوير إلى حد كبير في التعرف على أزيائهم وهيآتهم .
راجع رسالتنا للدكتوراه (الجزء الثاني) اللوحات رقم ١٨٥ ، ١٨٦ ، ١٨٧ ، ١٨٨ ، ٢١٣ ، ٢١٤ .

(٤) وفدت هذه الطريقة الصوفية التي أسسها المتصوف الكبير مولانا جلال الدين الرومي في قونيه في القرن ٧هـ / ١٣م إلى مصر ضمن ما وفد من طرق صوفية أخرى ، واتخذت مدرسة سنقر السعدي في شارع السيوفية مقرا لها (شيد هذه المدرسة نقيب المماليك السلطانية شمس الدين سنقر السعدي في عهد الناصر محمد بن قلاوون ولذا سميت باسمه ويرجع تاريخ هذه المدرسة إلى الفترة ما بين سنة ٧١٥هـ إلى ٧٢١هـ كما شهدت هذه الطائفة قاعة مستديرة لرقص دراويشها وجعلت لها طبلية خشبية تعلوها قبة ، ويوجد في أرضية هذه الطبلية سلم خشبي يؤدي إلى السمع خانة وكان يفتح على أبواب تؤدي إلى التكية التي كان بها مساكن طائفة دراويش المولوية .

الأشكال البيضاوية باللون الأحمر والأخضر ثم الأحمر ، أما الخط الرابع عند اتصال طرفى القماش فيأخذ شكل شريط مكون من مربعات صغيرة .

ويتميز هذا الرداء بوجود زخرفة منفذة بالتطريز حول طرفى الكمين وعند ذيل الرداء وأكتافه أيضا[1] .

كما تميز دراويش الرفاعية بارتداء عمامات من الصوف الأسود أو من الموصلى ذو اللون الزيتونى القاتم[2] .

ملابس النساء :

تمتاز ملابس نساء الطبقتين العليا والوسطى بجمال نسيجها وأناقتها فى نفس الوقت وهى تشتمل على القميص ، وقميص المرأة كقميص الرجل فضفاض ولكنه قصير فلا يصل إلى الركبتين ، أما السراويل وتسمى شنتيان فهى واسعة وتصنع عادة من الحرير أو القطن المفوف أو المطبوع أو المطرز وتشد بتكة حول الوركين تحت القميص ، أما أطرافها السفلى فتشد إلى أعلى وتربط تحت الركبتين تماما ، ويعتبر الشنتيان من المستحدثات التى دخلت على الأزياء القاهرية فى الفترة العثمانية وقد اعتدن التركيات على ربط سراويلهن فوق القميص .

ويلبس فوق القميص والشنتيان سترة طويلة تسمى « يلك » واليلك رداء تركى له كمان فى غاية الطول والفضفضة ومفصل بحيث يكشف نصف الصدر ويجب أن يكون طوله كافيا لملامسة الأرض[3] .

ويعتبر هذا الرداء أيضا من المستحدثات التى وفدت على القاهرة فى الفترة

---

(١) مجموعة متحف الفن الإسلامى رقم سجل ٤٧٠٦ مقاس ١٥ر١م طول ٦٠ر٠م عرض .

(٢) ادوارد لين : المرجع السابق : ص ٣٧ .

(٣) راجع رسالتنا للدكتوراه : (جـ٢) اللوحات ٢٣٦ ، ٢٣٨ ، ٢٤٣ ، ٢٤٥) .

العثمانية ويحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بنماذج من هذه الأردية التركية ، وعلى الرغم من أن معظمها يرجع إلى الفترة الحديثة نسبيا إلا أنها تزودنا بصورة كاملة عن شكل اليلك التركي وزخارفه ومن بينها يلك من حرير أزرق مطرز بالقصب[1] مزين بأشكال الزهور التي تنتمي في طريقة تنفيذها للأساليب العثمانية وعلى دائره زخرفة من حرير أسود « منفذة بطريقة الإضافة»[2].

وآخر من حرير رقيق ذو لون أخضر مقلم بخطوط بيضاء ومطرز بالقصب ويغلب على زخارفه الأوراق النباتية التي بوسط كل منها دوائر صغيرة من الحرير الأحمر والأخضر اللون[3].

وتوضع فوق اليلك جبة من الجوخ أو المخمل أو الحرير مطرزة بالذهب أو بالحرير الملون .

أما بالنسبة لغطاء الرأس فهو يتكون من الطاقية والطربوش والقمطة وتلف الأخيرة حول الطربوش عدة مرات وأحيانا تسمى منديل أو فارودية وهي من الموصلي الموشى أو المطبوع والجزء الذي يدور حول الرأس نفسها أحمر اللون أو من لون آخر زاهي اللون ويشكل الغطاء كله حول الرأس شريطا إسطوانيا بارزا يرصع باللآلىء والأحجار الكريمة .

ومن أغطية الرؤوس الخاصة بالسيدات التركيات والتي شاعت في القاهرة العثمانية أغطية الرؤوس التي عرفت باسم القازدوغلية[4].

---

(١) رقم سجل ٣٦٣٦ مقاس ٢٫٢٥م طول المصدر : هبة من السيدة نفيسة هانم .

(٢) تعرف هذه الطريقة باسم الأوية .

(٣) رقم سجل ٣٦٣٢ طول ٢٫٣٠م عرض ٦٠رم المصدر هبة من محمود عكوش .

(٤) تتكون هذه الكلمة من قاز : التركية بمعنى أوزه ودوغ : التركية بمعنى عذبة العمامة التي تزينها من الخلف ولي : لاحقة النسبة في اللغة التركية ، ويفهم من ذلك أن هذا النوع من العمائم تميز بوجود عذبة خلفية تشبه ذيل الأوزة .

وفيما يتعلق بملابس الخروج الخاصة بالسيدات فهى تتكون من ثلاثة أجزاء :

أولا : السبلة : وهى قميص واسع من التفتاز يغطى كل الملابس ويتدلى حتى يلامس الأرض وترتديه النساء عند خروجهن وعند ذهابهن للحمام أو للزيارة ولا يخلعنه إلا إذا حلت عليهن من هن فى زيارتها وخاصة إذ كانت الأخيرة تنتمى إلى الطبقة العليا .

ثانيا : الحبرة : وهى قطعة كبيرة من قماش التفتاز الأسود توضع فوق الرأس وتغطى به الرقبة والملابس واليدين ، وتخلعه المرأة عند دخولها أحد البيوت[1] .

ثالثا : البرقع (غطاء الوجه) ويغطى الوجه ابتداء من أسفل الأنف ويتصل بالرقبة من فوق الجبهة من الجانبين ، وهو من قماش الموسلين أو الكتان الأبيض الناعم وعادة ما تكون حوافه مذهبة ، ويحجب الوجه كله ما عدا العينين وتسقط حتى القدمين ولا غنى لسيدة تريد أن تخرج خارج بيتها عنه فى هذه الفترة ، ويطلق على هذه المجموعة من الملابس التزيرة وهى مجموعة السبلة والحبرة والبرقع .

ملابس السيدات من الطبقة الدنيا :

كانت ملابس أغلب الموسرات من الطبقة الدنيا سواء فى القاهرة أو الريف تتألف من سروال مثل شنتيان السيدات الراقيات إلا أنه مصنوع من القطن الأبيض أو الكتان أو قميص أزرق من الكتان أو القطن وبرقع أسود ، وطرحة زرقاء اللون من الموصلى أو الكتان وبعضهن يلبسن فوق القميص الطويل أو بدلا منه ثوبا من الكتان مثل ثوب السيدات الراقيات .

---

(١) راجع رسالتنا للدكتوراه : (الجزء الثانى) لوحة رقم ٤١ ، تمثل سيدة من الطبقة الراقية وهى بملابس الخروج .

وقد يتدثر بعضهن فوق هذه الثياب بمعطف مزين بأشكال المربعات المتبادلة الألوان وهو يشبه الحبرة ويلبس مثلها أو مثل الطرحة ويتكون من قطعتين من القطن المنسوج أشكالا مربعة زرقاء أو بيضاء أو خطوط متشابكة وتصبغ أطرافه بصبغة حمراء اللون ويسمى « ملاية » ويزين أعلى البرقع بلآلئ زائفة وقطع صغيرة من النقود الذهبية ، وبعض الحلى الذهبية الصغيرة المسماه « برق » وأحيانا بخرزة من المرجان تحتها قطعة من النقود الذهبية أو الفضية أو حبات من النحاس أو الفضة تسمى « عيون » تعلق فى الأطراف[١] ويحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ببرقع كريشة أسود به حبتين ذهب وسطهما حبة حمراء والراجح أنه من صناعة القاهرة فى القرن ١٨م[٢] وتلف الرأس بمنديل أسود يسمى عصبة بحاشية حمراء أو صفراء ويطوى منحرفا ويعقد عقدة من الخلف.

القسم الثانى : ويشمل الستور والكسوات والأعلام والمناديل والبقج :

تعتبر ستور الكعبة من أهم منسوجات هذا القسم فقد استمر خروج المحمل من القاهرة متضمنا الكسوة إلى الكعبة الشريفة فى الفترة العثمانية[٣] كما استمرت الاحتفالات التى تصاحب خروج المحمل من الأيام المشهودة التى كان يحتفل به المصريون والعثمانيون وقد أورد لنا العياشى وصفا دقيقا لخروج محمل الحج المصرى فيذكر عن الخروج الأول : « وذلك يوم يؤتى بكسوة الكعبة

(١) ادوارد لين : المرجع السابق ص ٤٦ ، ٤٧ .

(٢) رقم سجل ٤٠٣٧ المقاس ٣٠ر١م طول ٧٠رم عرض المصدر : مخزن الجامع الأحمدى بطنطا .

(٣) أصبحت الحجاز تابعة للدولة العثمانية بعد أن قدم ابن شريف مكة إلى القاهرة وسلم مفاتيح الأماكن المقدسة والآثار النبوية الشريفة الموجودة فى مكة والمدينة راجع د. أحمد فؤاد متولى: الفتح العثمانى للشام ومصر ومقدماته من واقع الوثائق والمصادر التركية والعربية المعاصرة له (القاهرة ١٩٧٦) ص ٢٢٥ .

المشرفة من دار الصنعة فتضرب سحابة على باب القلعة فيحضر الصناجق كلهم والولاة والأمراء والحكام والقاضي كل واحد مع اتباعه ولكل واحد مجلس معلوم في السحابة المضروبة ومجلس الباشا في الوسط فإذا وصل إلى السحابة قام الكل له واضعين أيديهم على صدورهم حتى يجلس بالجمل الذى حمل المحمل وهو قبة من خشب رائعة الصنعة بخط متقن وشبابيك ملونة بأنواع الأصباغ ، وعليها كسوة من رقيع الديباج المخوص بالذهب ، ثم يؤتى بالكسوة المشرفة ملفوفة قطعا كل قطعة منها على المواد شبه السلاليم معدة لذلك ، يحملها رجال على رؤوسهم والناس يتمسحون بها ويتبركون ، ويؤتى بكسوة باب الكعبة وتسمى « البرقع » كلها مخوصة بالذهب حتى لا يكاد يظهر فيها خيط واحد بصنعة فائقة وكتابة رائعة ، ثم يمر بكل ذلك بين يدى الباشا والأمراء ويقومون لها إذا مرت بهم تعظيما ثم يخلع على الذين صنعوها بمحضر ذلك الجمع ثم يذهب بها كذلك حملتها ويمرون بها في وسط السوق والناس يتمسحون بها حتى يبلغوها إلى المشهد الحسيني وتحاك هناك »[1].

وتتضح أهمية المعلومات التى أوردها لنا العياشي في رحلته فيما يلي :

أولا : الإشارة إلى مكان صناعة الكسوة الشريفة بالقلعة والتى كانت تعرف بدار الكسوة الشريفة بالإضافة إلى مكان حياكتها بالمشهد الحسيني.

ثانيا : الإشارة إلى نوعية النسيج الذى كانت تصنع منه الكسوة الشريفة إذ كانت تصنع من نسيج الديباج المخوص بالذهب .

---

(١) تعرف هذه الرحالة « باسم رحلة العياشي الحجازية سنة ١٦٥٣م وأرخ لها تحت اسم ماء الموائد وسجل بين مراحلها مشاهداته ومعارفه في الحواضر والبوادى التى زارها من بينها مصر » ، وكانت هذه الرحلة في أواسط القرن ١٧م راجع د. إبراهيم شحاته حسن : أطوار العلاقات المغربية العثمانية قراءة في تاريخ المغرب عبر خمسة قرون (١٥١٠م ـ ١٩٤٧م) الإسكندرية ١٩٨١ ـ ص ٣٤٤ .

ثالثا : الإشارة إلى بعض أجزاء الكسوة الشريفة وخاصة كسوة باب الكعبة المسماة بالبرقع ، ومن المعروف أن الكسوة الشريفة كانت تتكون من ثمانية أجزاء بعضها يسمى بالكسوة الخارجية وتشمل :

أولا : ثمان قطع من الستور تكسو جوانب الكعبة الأربعة بواقع سترين لكل ضلع وعادة ما كانت تزدان بأشرطة زجزاجية تشتمل على بعض الآيات القرآنية والشهادتين (لوحة رقم ٩٠) .

ثانيا : شريط كتابي يدور حوله جوانب الكعبة الأربعة بالقرب من أعلاها «رنك» ويشتمل على آيات قرآنية .

ثالثا : شريطان يتدليان بشكل أفقي أعلى الضلع الذى يفتح فيه باب الكعبة والضلع المقابل له وتسمى « كراديش » .

أما الكسوة الداخلية فتتكون من :

أولاً : ستارة باب الكعبة وتسمى « برقع » .

ثانيا : كسوة مقام سيدنا إبراهيم .

ثالثا : كسوة الحجرة النبوية .

رابعا : ستارة باب التوبة .

خامسا : ستارة باب المنبر بالإضافة إلى كيس لحفظ مفتاح الكعبة (لوحة رقم ٩١)

ويحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بنماذج من كسوة الكعبة يمكن نسبتها إلى صناعة القاهرة في القرن ١٧م منها قطعة من نسيج الديباج [١] عليها كتابة داخل أشرطة زجزاجية ، وشريط بالخط الثلث وشريط بالخط

---

(١) مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم سجل ٣٧١٥ مقاس ٥١× ٣٠ سم .

النسخى ونص الشريط (ورضى الله تعالى عن أبى بكر وعمر وعثمان وعلى وعن أصحابه أجمعين مكررة) أو (ان الله وملائكته يصلون على النبى يا أيها الذين آمنوا صلوا عليه وسلموا تسليما) أما الشريط العريض فنصه (لا إله إلا الله محمد رسول الله) ، وقد استخدم النساج الحرير الأحمر والأخضر فى عمل الأرضية بينما استخدم اللون الأصفر فى كل الأشرطة وتحصر الأشرطة بينها مثلثات بها جامة تشتمل على لفظ الجلالة الله[١] .

كما يحتفظ متحف كلية الآثار بجامعة القاهرة[٢] بقطعة من النسيج الحريرى من كسوة الكعبة يمكن نسبتها إلى صناعة القاهرة فى القرن ١٧م أيضا (لوحة رقم ٩٢) وهى مزينة بشريطين زخرفيين يأخذ كل منهما الشكل الزجزاجى ونص الكتابة فى الشريط الكبير « لا إله إلا الله محمد رسول الله » بالخط النسخى مكررة وذلك باللون الأحمر على أرضية خضراء اللون ، أما نص الكتابة فى الشريط الضيق « محمد رسول الله أرسله بالهدى ودين الحق ليظهره على الدين كله ولو كره المشركون » أو (ورضى الله تعالى عن أبو بكر وعمر وعثمان وعلى بقية الصحابة أجمعين) ، وهى تختلف عن الكسوة الداخلية التى كانت تصنع فى تركيا منذ سنة (١١١٨هـ ـ ١٧٠٦م) ومن أمثلتها قطعة من نسيج الديباج الأحمر[٣] (لوحة رقم ٩٣) .

وفيما يتعلق بكسوات التراكيب فى هذه الفترة فمعظمها يرجع إلى فترة حكم الأسرة العلوية[٤] وذلك بحكم الحرص الشديد على تجديد هذه الكسوات

---

(١) د. سعاد ماهر : النسيج الإسلامى لوحة رقم (١٥٨) .

(٢) مجموعة متحف كلية الآثار : رقم سجل ١٢٩ .

(٣) متحف المنيل رقم سجل ١٤٣ .

(٤) يحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بنماذج من هذه الستور منها « مستطيل من حرير أخضر مطرز بالخيش ومزين بزخارف نباتية واحد عشر سطر كتابة قرآنية وثلاث دوائر من أعلى باثنين منها الشهادتين وبالثالثة حضرت الست السيدة زينب رضى الله عنها ومن =

فى المناسبات المختلفة وفى هذه الحالة كان من المحتم خلع الكسوات القديمة من أماكنها وإن ظل بعضها باق إذ وضعت الكسوات الحديثة وفوقها .

ومعظم هذه الكسوات كان يصنع من الجوخ أو القطيفة ، وإن صنعت كسوات توابيت مزرات أهل البيت من الحرير ، كما غلب على ألوانها اللون الأخضر وأحيانا اللون الأصفر وانحصرت زخارفها فى الكتابات القرآنية والزخارف الهندسية وأحيانا الزخارف العربية المورقة التى كانت تنفذ إما بالتطريز أو بالإضافة ، ومن أمثلتها جزء من كسوة حريرية يمكن نسبتها إلى فترة القرن (١٢ هـ ١٨ م)[١] (لوحة رقم ٩٤) .

ويحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بغطاء تابوت مشهد السيدة نفيسة[٢] . وهو من الجوخ الأصفر اللون وستة أشكال مثمنة نفذت بطريقة الإضافة أما دائر الكسوة من أسفل فمن الحرير الأخضر اللون وبها كتابة نصها « إنما نطعمكم لوجه الله »[٣] .

والراجح أن هذه الكسوة تعود إلى القرن ١٨م وترجع لأعمال عبد الرحمن

= أسفل دائرتين بالأولى والدة المرحوم / (.....) الهامى باشا والثانية فاعلة الخيرات الحاجة روزيار رقم سجل : ٣٧٥٩ المصدر / مخزن السيدة فاطمة النبوية لدار الآثار العربية ، مقاس ١٠ر٢م × ٥٠ر٠م وستارة من حرير أخضر مزخرفة بالخيش بزخارف نباتية بالدائرة وبالوسط كتابة قرآنية وأسفلها ثلاث أبيات شعرية يؤخذ منها أنها من خيرات أم إسماعيل للسيد البدوى سنة ١٢٨٣هـ رقم سجل ٤٠٣٣ ، المصدر الجامع الأحمدى بطنطا ، المقاس ، ٠٥ر٢م ، ٣٠ر١م وستر جوخ أخضر ١٢٨٠هـ عمل بأمر أكبر نساء ساكن الجنان إسماعيل باشا رقم سجل ٤٠٣٤ ، وستر حرير أحمر ١٢٦٦هـ عمل بأمر والى مصر الحاج عباس باشا رقم سجل ٤٠٣٥ .

(١) مجموعة متحف كلية الآثار رقم سجل ١٢٠٣ .

(٢) مجموعة متحف الفن الإسلامى أرقام السجل من ٤٤٣٥ إلى ٤٤٣٩ المصدر : المشهد النفيسى .

(٣) الآية رقم (٩) سورة (الإنسان) .

كتخدا الذى جدد المشهد عام (١٧٧٣هـ/ ١٧٦٠م)[١].

كما تذكر المصادر التاريخية[٢] أن الأمير حسن كتخدا عزبان الجلفى قام عند توسيعه للمشهد الحسينى بصنع تابوت مطعم بالصدف مضببا بالفضة وجعل عليه سترا من الحرير المزركش بالمخيش وذلك يوم الأربعاء تاسع شوال سنة أربع وعشرين ومائة وألف .

ويحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بستر تابوت من قطع مصنوعة من الجوخ والقطيفة عليها كتابة بالقماش (أى بطريقة الإضافة) وإن كانت معظمها فى حالة سيئة من الحفظ[٣] .

وفيما يتعلق بالأعلام فيحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ببيرق من الحرير الأخضر منتهى بشكل هرمى بوسطه مستطيل أبيض زخرفت حواشيه باللون الأخضر وينقسم قسمين داخلهما كتابة أولها « وفضل الله المجاهدين على القاعدين » يتلوه هلال ذو لون أحمر مزخرف ومكتوب باللون الأخضر ما نصه « نصر من الله وفتح قريب وبشر المؤمنين يا محمد الحافظ لله الناصر لله » .

ويحيط بهذا الهلال من أعلى وأسفل ست دوائر حمراء داخلها كتابة نفذت باللون الأخضر تتضمن لفظ الجلالة واسم النبى والخلفاء الأربع ، ودائرة أخرى بيضاء زينت بالزخارف الكتابية المنفذة على أرضية نباتية مزهرة باللون الأخضر نصها « رضوان الله تعالى عليهم أجمعين »[٤].

وكانت المناديل تعتبر مظهرا من مظاهر التأنق لدى الطبقات العليا والوسطى

---

(١) راجع الفصل الأول من هذا الكتاب .
(٢) على مبارك : المرجع السابق ج٢ ص ١٢٧ .
(٣) رقم سجل : ١٤٨١ ، المصدر : جامع السيد البدوى .
(٤) رقم سجل : ٣٧٥٢ .

فى هذه الفترة إذا كانوا يحرصون على وضعها داخل أحزمة الوسط بعد أن تطوى باعتناء ، وكانت هذه المناديل تطرز بالحرير الملون والمذهب وأحيانا كانت تنفذ زخارفها بالطبع إذ يحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بمنديل مطبوع من شاش مزين بالزخارف النباتية المتمثلة فى أزهار اللاله والقرنفل والأوراق المسننة ، ويتوسط المنديل دائرة كتب فيها : « لقاء المحبوب شفاء القلوب »[1].

ويمكن تاريخ هذا المنديل اعتمادا على عناصره الزخرفية التى تنتمى إلى الأسلوب العثمانى بفترة القرن ١٧ م ، إذ أنها تتشابه مع زخارف بعض البلاطات الخزفية التى تزين بعض عمائر القاهرة فى القرن ١٧م .

ومن أمثلة المفارش مفرش من نسيج الحرير المطرز بالخيوط الحريرية يرجح أنه من صناعة مصر فى القرن (١١ هـ / ١٧م)[2] (لوحة رقم ٩٥)

ومن فترة القرن ١٨ م وصلتنا بقجة من الصوف مخيشة بالقصب والحرير ومبطنة بالحرير وتخلو من العناصر الزخرفية[3] .

---

(١) رقم سجل : ١٢٦٤٦ .

ضمت القاهرة فى العهد العثمانى خمس طوائف متخصصة فى الصباغة وقد عرف هؤلاء الصناع معظم الألوان ، كما أنهم كانوا مهرة جدا فى صباغة الشيلان الكشميرية وأعطائها هيئة جديدة وكانت الصباغة تتم باللون الأحمر والأصفر ، ويمت هذه الشيلان بثمن زهيد لم يكن يزيد عن الثمن أبو طاقة ، وأهم مصبغة فى القاهرة هى مصبغة السلطان .

Rymond, (A.), op. cit., p. 231 .

(٢) مجموعة متحف كلية الآثار ، رقم سجل ١٧٦٠ .

(٣) رقم سجل : ١٤٨٠ ـ المصدر : جامع السيد البدوى : مقاس ٢٢را م ، ١٥را م .

التحف الخشبية

على الرغم من ذكر ابن إياس لترحيل مجموعة كبيرة من طائفة النجارين مع من رحل من صناع القاهرة إلى إستانبول فى عام ١٥١٧م[(١)] إلا أن ذلك الأمر لم يؤد إلى توقف هذه الحرفة ، يؤكد ذلك أن كثير من العمائر التى شيدت فى مطلع العهد العثمانى بمدينة القاهرة لم تخل من أعمال النجارة الدقيقة سواء أكانت ذات صفة معمارية أو مستقلة . وقد تحكم فى استخدام وأسلوب تنفيذ التحف الخشبية فى هذه الفترة عدة عوامل أهمها :

أولا : وظيفة صاحب المنشأة وقدرته المالية .

ثانيا : طبيعة المنشآت واختلاف وظائفها إذ لعبت النجارة دورا هاما فى المساجد والمنازل التى اتسمت بطابع مميز فى الفترة العثمانية .

ثالثا : تخطيط المساجد التى شيدت وفقا للنمط العثمانى والتى تميزت بتعدد الأبواب وفتحات النوافذ وكبر مساحة دكة المبلغ وارتفاعها.

وقد شهدت الفترة العثمانية ظهور بعض الأساليب الصناعية والزخرفية الجديدة فى مجال صناعة الأخشاب ، بعضها يمت بصلة للأساليب المملوكية والبعض الآخر يعتبر وليد هذه الفترة ، كما أحدث النجارون فى هذه الفترة بعض التطوير فى الشكل العام للتحف الخشبية وتمثلت الأساليب الصناعية فى هذه الفترة فيما يلى :

---

(١) راجع مقدمة الكتاب .

أولا ـ طريقة التجميع والتعشيق[1] :

استمرت هذه الطريقة مستخدمة فى زخرفة الأخشاب فى العهد العثمانى وخاصة فى ريش المنابر ، والأبواب والنوافذ ، ودكك المبلغين ، ودكك المقرئين. ومن أمثلة ذلك فى المنابر باب مقدم مسجد سليمان باشا (١٥٢٨م) ومنبر مسجد سنان باشا (١٥٧١ م) ، ومنبر مسجد يوسف أغا الحين (١٦٢٥ م) ومنبر جوربجى ميرزا (١٦٩٨م) ، ومنبر مسجد مرزوق الأحمدى (القرن ١٧م) ومنبر مسجد محمود محرم (١٧٩٢م) .

أما بالنسبة للأبواب فيتضح أسلوب التجميع والتعشيق فى أبواب مسجد سليمان باشا وقد أشارت وقفية المسجد إلى ذلك « ... وبابان مربعان على كل منهما زوجا باب ضرب خيط[2] معشق بخشبى البقس والساس »[3] (لوحة رقم ٩٦) وفى باب الدخول الرئيسى بمسجد داود باشا (١٥٤٨م) (لوحة ٩٧) وأبواب مسجد الملكة صفية (١٦١٠م) (لوحة ٩٨ ، ٩٩) وأبواب مسجد يوسف أغا الحين (١٦٢٥م) (لوحة رقم ١٠٠) وباب كل من

---

(١) عرف هذا الأسلوب فى زخرفة الأخشاب بمصر منذ العصر الفاطمى واستمر مستخدما طوال الفترة الأيوبية والمملوكية .
د. أحمد فكرى : مساجد القاهرة ومدارسها (الجزء الأول) (العصر الفاطمى) ١٩٦٥ ص ١٦ .
رجب عزت : تاريخ الأثاث من أقدم العصور (القاهرة ـ ١٩٧٨) ص ١٢٩ ، ١٣٠ ، ١٣١ .

(٢) ضرب خيط : تعبير اصطلاحى عند رجال الفن من مرخمين ونجارين فى ذلك العصر ، فقد كانت الزخارف والتقاسيم الهندسية المختلفة الأشكال تعمل بواسطة الخيط من مراكز مختلفة ويعرف المصطلح اليوم باسم « خيطان أو رسومات بلدى » وهو على نوعين : ضرب خيط صغير وضرب خيط كبير . راجع د. عبد اللطيف إبراهيم : سلسلة الدراسات الوثائقية (الوثائق فى خدمة الآثار) العصر المملوكى ص ٣٤٨ دراسات فى الآثار الإسلامية (القاهرة ١٩٧٩) .

(٣) وقفية مسجد سليمان باشا ص ٨ .

سبيل شاهين أحمد أغا (١٦٧٥م) وسبيل إبراهيم بك المناسترلى (١٧٠٩م) (لوحة رقم ١٠١) وسبيل بشير أغا (١٧١٩م) وباب الدخول الرئيسى بمسجد الشواذلية (١٧٥٤م) ومسجد جنبلاط (١٧٩٧م) .

وفى النوافذ نجد أسلوب التجميع والتعشيق مستخدما فى النوافذ التى تفتح فى الجدار الفاصل بين بيت الصلاة والحرم فى كل من مسجدي سليمان باشا، وسنان باشا وأيضا فى نوافذ مسجد مصطفى جوربجى ميرزا ، ونوافذ مسجد الملكة صفية (لوحة رقم ١٠٢) .

كما نجده أيضا مستخدما فى زخرفة دكك المبلغين مثال ذلك بعض حشوات دائر (درابزين) دكة المبلغ بمسجد البردينى (١٦١٦ ـ ١٦٢٩م) .

وإلى جانب إستخدام هذه الطريقة الصناعية فى عمل التحف الخشبية ذات الصفة المعمارية نجده مستخدما أيضا فى زخرفة التحف الخشبية ذات الصفة المنقولة وأهمها « دكك المقرئين » مثال ذلك دكة مقرئ مسجد يوسف أغا الحين ودكة مقرئ مسجد مصطفى جوربجى ميرزا (لوحة رقم ١٠٣) .

ويحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بدكة للمصحف والقارىء(١) زخرفت بأشكال نجوم سداسية الشكل ومسدسات وأنصاف نجوم إلى جانب أشكال المفاريك ، وكلها شغل تجميع ومنفذة بطريقة النقر واللسان ، ويمكن إرجاع هذه الدكة إلى صناعة القاهرة فى القرن السابع عشر الميلادى إذ أن زخارفها تتشابه مع زخارف الأبواب المجمعة التى ترجع إلى هذه الفترة .

ويتضح لنا من خلال هذه الأمثلة السابقة أن أسلوب التجميع والتعشيق استمر مستخدما فى صناعة التحف الخشبية بالقاهرة العثمانية منذ بداية القرن السادس عشر الميلادى وحتى نهاية القرن الثامن عشر الميلادى دون انقطاع .

---

(١) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل : ١٠٧٣ .

طريقة (التطعيم) :

تعتبر التحف الخشبية التى استخدم فيها التطعيم فى الفترة العثمانية قليلة إذا ما قورنت بالتحف الخشبية المملوكية ويرجع ذلك بطبيعة الحال إلى اختلاف الحالة الاقتصادية فى العهدين إلى جانب أن استخدام هذا الأسلوب كان دائما يرتبط بثراء المنشىء وقدرته المالية الكبيرة .

وقد تنوعت المواد المستخدمة فى التطعيم فى هذه الفترة وإن كان أهمها العاج والأبنوس مثال ذلك أبواب مسجد داود باشا (١٥٤٨م) وهى تعتبر المثال الأول لاستخدام التطعيم فى التحف الخشبية بمدينة القاهرة فى الفترة العثمانية وتشير حجة الوقف إلى هذا الأسلوب : « ويغلق عليه زوجا باب خشبا نقيا مطعما بالعاج والأبنوس ... »[١] « وأيضا باب من خشب الساج المطعم بالعاج ... »[٢].

ويغلق على مدخل الحجرة البحرية بمنزل السحيمى فى القسم الذى أنشأه الحاج إسماعيل بن الحاج إسماعيل شلبى سنة (١٢١١هـ/ ١٧٩٦ - ١٧٩٧م) باب مطعم استخدم فى تطعيمه السن والزرنشان ويمكن تأريخ هذا الباب بنهاية القرن السادس عشر الميلادى[٣] (لوحة رقم ١٠٤) أما بالنسبة للنوافذ فقد استخدم التطعيم فى زخرفة النوافذ الأربع التى تطل على الشارع بمسجد داود باشا إذ تظهر آثار للتطعيم فى حشوات أحداها .

ومن المنابر التى طعمت حشواتها بالعاج والأبنوس فى أوائل القرن السادس عشر الميلادى منبر مسجد محب الدين أبو الطيب (القرن ١٦ م).

---

(١) حجة وقف داود باشا ص ١٧٦ .

(٢) حجة وقف داود باشا ص ١٧٨ .

(٣) لا يعرف المكان الأصلى لهذا الباب قبل استخدامه مرة أخرى فى منزل السحيمى عند نهاية القرن ١٨م .

كما استخدم فى هذه الفترة التطعيم بالصدف[1] مثال ذلك منبر مسجد البرديني (لوحة رقم ١٠٥) ومنبر مسجد محمد أبو الدهب إذ نفذت الكتابات التى تزين المنبر الأخير بالصدف وتشير حجة الوقف إلى ذلك[2] (لوحة رقم ١٠٦).

ولم يقتصر استخدام الصدف فى تطعيم المنابر بل استخدم أيضا فى زخرفة الأبواب الخشبية التى تغلق على المداخل الثلاثة المؤدية لبيت الصلاة بمسجد الملكة صفية إذ أن لكل منها دلفتين من نوع الحشوات المجمعة والمطعمة بالصدف وخاصة الجزء الذى يتوسط الأشكال المجمعة والمعروف باسم « الترس »، وفى نهاية القرن الثامن عشر الميلادى استخدمت مادة جديدة فى التطعيم حلت محل السن والأبنوس والصدف ونعنى بها العظم واستخدم الفنان القاهرى هذه المادة فى تطعيم الأبواب وغيرها من التحف الخشبية مثل الكتبيات .

ثالثاً ـ طريقة السدايب :

وتتم هذه الطريقة بواسطة استخدام أشرطة رفيعة من الخشب تعرف باسم السدايب تثبت مباشرة على السطح الخشبى المراد زخرفته ، وأحيانا تثبت هذه السدايب بعضها فى بعض مكونة بذلك الشكل الزخرفى المطلوب دون وجود سطح خشبى خلفها[3].

---

(١) أطلق العثمانيون على هذه الطريقة Sedf Kara وقد شاعت فى زخرفة مصاريع أبواب بعض الجوامع والمنابر وكراسى المصاحف ، وقد أحرز الأتراك العثمانيون تقدما كبيرا فى هذه الصناعة التى حلت تدريجيا مكان طريقة التعشيق .

(٢) حجة وقف محمد أبو الذهب ص ١٧ ومن الجدير بالذكر أن الصدف قد استخدم أيضاً فى زخرفة المحراب إذ تذكر الوقفية « بصدره محراب من الرخام الملون الدقى منقوش ذلك دقيا بالصدف والرخام » .

(٣) يحتفظ متحف الفن الإسلامى القاهرة بشباك من الخشب صنع بواسطة هذا الأسلوب ويحمل تاريخ (١٠٧٢هـ / ١٦٦١م) .

وعن طريق السدايب التى قد تكون مزدوجة فى بعض الأحيان يقوم الصانع بتكوين الأشكال الزخرفية المختلفة وإن انحصر معظمها فى الأشكال الهندسية وخاصة العنصر المعروف بالطبق النجمى .

وعلى الرغم من معرفة هذا الأسلوب الصناعى فى العهد المملوكى الجركسى[1] إلا أن النماذج التى نفذت به قليلة إذا ما قورنت بالنماذج التى نفذت فى العهد العثمانى ، إذ شاع هذا الأسلوب الصناعى فى زخرفة التحف الخشبية بصفة عامة وذات الصفة المعمارية بصفة خاصة ويأتى على رأسها الأسقف .

ومن أمثلة استخدام هذا الأسلوب فى زخرفة المنابر ، منبر مسجد المحمودية (١٥٦٨م) ومنبر مسجد تغرى بردى (أوائل القرن ١٦م) وفى الأبواب باب الدخول الرئيسى بمسجد تغرى بردى والباب الموصل للميضأة بنفس المسجد ، وباب الدخول الرئيسى بمسجد الكردى (١٧٣٢م) كما يمكننا مشاهدة هذا الأسلوب مستخدما فى زخرفة دكك المقرئين مثال ذلك دكة المقرئ فى كل من مسجد المحمودية (لوحة رقم ١٠٧) ، مسجد سنان باشا ، ومسجد تغرى بردى ، مسجد ذو الفقار بك (١٦٨٠م) (لوحة رقم ١٠٨) ومسجد محمد أبو الدهب ، ومسجد محمود محرم .

ونرى هذا الأسلوب مستخدما أيضا فى زخرفة أجناب وبواطن أسقف دكك المبلغين من الخارج مثال ذلك دكة المبلغ فى كل من مسجد سنان باشا ، مسجد البردينى (لوحة رقم ١٠٩) مسجد الملكة صفية ، مسجد مصطفى جوربجى ميرزا .

أما بالنسبة للأسقف فنجده مستخدما فى سقف حجرة التسبيل بسبيل

---

(١) Lane Pool (S.), op. cit., Fig. 65 .

يوسف أغا الحبشى (١٦٧٧م)[1] وسقف دركاه ودهليز مدخل مسجد مصطفى جوربجى ميرزا وسقف حجرة التسبيل بسبيل الست صالحة (١٧٤١م) وسقف ردهة مدخل سبيل عبد الرحمن كتخدا (١٧٤٤م (لوحة رقم ١١٠) وسقف حجرة التسبيل بسبيل السلطان محمود .

وفى المنازل استخدمت طريقة السدايب فى تزيين سقف القاعة التى تقع على يمين الداخل إلى منزل السحيمى .

رابعا ـ طريقة التفريغ :

تعتبر هذه الطريقة أقل الطرق الصناعية شيوعا فى زخرفة الأخشاب بمدينة القاهرة[2] وقد استخدمت فى زخرفة المنطقة التى تعلو بابى الروضة بمنبر مسجد عبادى بك (١٦٥٩ ـ ١٧٥٤م) (لوحة رقم ١١١) وأيضا فى ظهر مسند دكة مقرىء مسجد التى برمق (أواخر القرن السادس عشر أو بداية القرن السابع عشر الميلادى) .

خامسا ـ طريقة الحفر :

تنوعت طرق الحفر المستخدمة فى عمل زخرفة الأخشاب فى هذه الفترة فمنها الحز ، الحفر البسيط ، الحفر الغائر ، الحفر البارز ، الحفر المشطوف ،

---

(١) حاكى النجار فى الجزء الذى يأخذ الهيئة المثلثة بسقف هذا السبيل أشكال الحقاق (القصع) وهى واحدة من طرق زخرفة أسقف العمائر القاهرية منذ الفترة الأيوبية وكانت تتم بالحفر ، غير أن النجار فى سقف هذا السبيل أحدثها بواسطة السدايب ويظهر هذا الأسلوب فى سقف مدخل بيت الصلاة بمسجد مصطفى جوربجى ميرزا .

(٢) استخدمت هذه الطريقة فى عمل الكثير من التحف الخشبية العثمانية من صناعة تركيا مثل كرسى المقرئ بمسجد السليمانية (القرن ١٦م) وصندوق مصحف مستطيل الشكل (صناعة القرن ١٦م) عرض مؤخرا فى معرض الفنون الإسلامية بتركيا (٢٠ سبتمبر ١٩٨٣) كتالوج المعرض (لوحة رقم ٢٨) .

وكانت هذه الطرق تستخدم إما كأسلوب قائم بذاته أو مشتركة مع أسلوب صناعى آخر .

وعادة ما كانت تستخدم فى عمل زخارف قوائم هياكل المنابر ، وأسطح الحشوات المجمعة سواء أكانت من الخشب أو من مادة أخرى من المواد المستخدمة فى تطعيم الأخشاب ، كما أن معظم الكتابات التى وردت على التحف الخشبية المنقولة نفذت بالحفر مثال ذلك الكتابات التى تعلو باب المقدم بمنبر سارية الجبل ، وأيضا تلك التى تزين نوافذ وأبواب المسجد السابق .

سادسا ـ طريقة التلوين والتذهيب :

وتتم هذه الطريقة بأن يعالج الخشب قبل تلوينه بأسلوبين :

الأول : تغطية السطح المراد زخرفته بمحلول مخفف من المستكة والنفط .

الثانى : تغطية السطح المراد زخرفته بطبقة سميكة من الشمع والنفط .

وتفيد هاتان الطريقتان فى حفظ الأخشاب من رشح الرطوبة التى تسبب فساد الألوان ، ثم تذاب الألوان المستعملة فى تلوين الأخشاب بوسيطين :

١ ـ صفار البيض مذاب فى النبيذ .

٢ ـ الغراء من رق الغزال أو السمك .

وأهم الألوان التى استخدمت فى زخرفة وتلوين الأخشاب فى القاهرة العثمانية الأزرق اللازوردى ، الأخضر الجنزارى ، الأبيض ، الأحمر ، إلى جانب استخدام اللون الذهبى لتحديد هذه الزخارف أو عمل الأرضية لها .

وقد استخدمت طريقة التلوين بصفة خاصة فى تزيين الأسقف بمختلف العمائر العثمانية وقد اتخذت هذه الأسقف أشكالا مختلفة .

أولا : السقف ذو البراطيم :

يعتبر هذا النوع من الأسقف فى القاهرة العثمانية استمرار للأسقف المملوكية التى نفذت وفقا لهذا الأسلوب ، وهو يتكون من براطيم خشبية يتميز قطاعها بقربه من الاستدارة مع تغليف طرفيها بامتداد خشبى مربع الشكل . وشغلت منطقة التقاء التغليف مع البرطوم بمقرنصات دقيقة ، أو بألسنة ممتدة امتدادا متدرجا استعملت كمنطقة انتقال عوضا عن المقرنصات ، كما كانت هذه البراطيم تحصر فيما بينها مناطق مستطيلة ومربعة غائرة فى السطح نوعا ما .

وعادة ما كان الفنان يقوم بتزيين كل من البراطيم والمناطق المحصورة بينها بالزخارف النباتية من أزهار وأوراق والزخارف العربية المورقة (الأرابيسك) بالألوان والذهب واللازورد ، كما استخدم التلوين بصفة أساسية فى معظم الكتابات التى كانت تزين أزر الأسقف والتى غالبا ما كانت تحصر داخل بحور أو خراطيش .

وقد شاع هذا النوع من الأسقف فى معظم عمائر القاهرة العثمانية ومن أمثلة ذلك فى المساجد سقف كل من مسجد المحمودية (لوحة رقم ١١٢) ومسجد البرديني (لوحة رقم ١١٣) ومسجد مصطفى جوربجى ميرزا ، وفى الأسبلة سقف حجرة التسبيل بكل من سبيل خسرو باشا (١٥٣٥م) سبيل وقف قيطاس (١٦٣٠م) سبيل سليمان جاويش (١٦٣٢م) ، سبيل يوسف بك (١٦٣٤م) وسبيل يوسف أغا الحبشى (١٦٧٧ م) ، وسبيل حسن كوكليان (١٦٩٤م) ، وفى المنازل سقف القاعة البحرية بمنزل السحيمى والقاعة الكبرى بالمسافر خانة .

وتطلق وثائق العهد العثمانى على هذا النوع من الأسقف اسم « مسقف نقيا فرخا شاميا[١] ، وأحيانا اسم مسقف سكندريا[٢] .

---

(١) وثيقة إبراهيم أغا : مستحفظان رقم مسلسل ٩٥٢ أوقاف ص ٩٣ .

(٢) وثيقة الحاج إسماعيل مغلوى : رقم مسلسل ٢٣١٨ أوقاف ص ٩ .

وأحيانا مسقف ذلك كله نقيا مدهون روميا[1].

ثانيا ـ الأسقف البسط ، والأسقف البسط المزخرفة بواسطة السدايب المثبتة بمسامير ذات رؤوس بارزة :

كان الفنان يقوم برسم الزخارف النباتية والهندسية وأشكال النجوم بالألوان على الألواح لاخشبية المسطحة التى تكون جسم السقف البسط ، أو داخل الأشكال الهندسية التى تكونها السدايب ، ونرى هذا الأسلوب مستخدما فى تزيين سقف مسجد داود باشا ، وسقف حجرة التسبيل بسبيل عبد الرحمن كتخدا ، وسبيل الشيخ مطهر .

كما استخدم الفنان فى هذه الفترة الألوان فى زخرفة الأخشاب التى تكسو جدران قاعات بعض المنازل وكذلك الدواليب الحائطية بها مثال ذلك القاعة الكبرى بالطابق الثانى بمنزل السحيمى .

كما نجد هذه الطريقة مستخدمة فى زخرفة الأبواب مثال ذلك أبواب مسجد داود باشا ، وتشير حجة الوقف إلى ذلك : « يغلق عليه زوجا باب خشبيا نقيا مطعما بالعاج والأبنوس مدهون ملون »[2].

كما استخدم التلوين أيضا فى زخرفة أرضيات دكك المبلغين من الخارج مثال ذلك دكة المبلغ فى كل من مسجد البردينى ، مسجد يوسف أغا الحين ، ومسجد عقبة بن عامر (١٦٥٥ م) مسجد محمد أبو الذهب ، (لوحة رقم ١١٤) مسجد محمود محرم (لوحة رقم ١١٥).

ومن أهم المنابر التى استخدم التلوين فى زخرفتها منبر مسجد عقبة بن عامر إذ أن المنبر ملون بأكمله بينما اقتصر الفنان فى حالات أخرى على تلوين

---

(١) حجة وقف داود باشا : ص ١٧٩ .

(٢) حجة وقف داود باشا : ص ١٧٦ .

أسقف جواسق المنابر فقط ومن أمثلتها سقف جوسق منبر مرزوق الأحمدى .

أما بالنسبة لاستخدام التذهيب فى زخرفة المنابر فقد كان قليلا فى العهد العثمانى ومن أهم أمثلته منبر مسجد محمد أبو الذهب (١٧٧٤م) (لوحة رقم ١١٦) منبر مسجد السادات الوفائية (١٧٨٤ م).

سابعا - طريقة الخرط :

وخراطة الأخشاب تنقسم إلى نوعين : الخراطة البلدية الواسعة أو الكبيرة الحجم ، والخراطة الدقيقة التى تفنن النجار فى العهد العثمانى في عملها من ناحية وفى تنويع أشكالها ووحداتها من ناحية أخرى .

وقد استخدم خشب الخرط فى عمل معظم درابزينات المنابر ودكك المبلغين والمقرئين وأيضا فى عمل الأحجبة والحواجز والدورات والمشربيات وستائر النوافذ .

وكثر استخدام الخراطة البلدية التى تعرف باسم الخرط الصهريجى فى عمل درابزينات دكك المبلغين مثال ذلك (دكة مبلغ مسجد المحمودية) (لوحة رقم ١١٧) أما بالنسبة للخراطة الدقيقة فهى تنقسم إلى عدة أنواع أهمها .

١ - الخرط الميمونى : وهو أكثر أنواع الخرط شيوعا فى عمائر الفترة المملوكية الجركسية وأيضا فى الفترة العثمانية بالقاهرة حيث استخدم جنبا إلى جنب مع الخرط الكنائسى مثال ذلك درابزين منبر عثمان كتخدا (لوحة رقم ١١٨).

٢ - الخرط الميمونى المفوق : مثال ذلك درابزين منبر مسجد المحمودية (لوحة رقم ١١٩) .

٣ - الخرط المعروف باسم المسدس المفوق : وتكون الوحدة الأساسية فى هذا

النوع عبارة عن شكل سداسى متكرر وتتصل كل وحدة بأخرى عن طريق لسان يخرج من زوايا الشكل السداسى ، مثال ذلك درابزين دكة مبلغ مسجد الملكة صفية (لوحة رقم ١٢٠) .

٤ ـ الخرط المعروف باسم أبو جنزير : مثال ذلك درابزين منبر مسجد محمود محرم .

٥ ـ الخرط المعروف باسم الصليب الفاضى ، والصليب المليان : وقد استخدم بكثرة فى العهد العثمانى وخاصة فى عمل ستائر النوافذ بالمنازل التى يطلق عليها اسم « مشربية » وقد استخدم النجار فى هذه الفترة أيضا خشب الخرط فى عمل ستائر النوافذ ويعتبر هذا الاستخدام جديدا فى الفترة العثمانية إذ أننا اعتدنا أن نرى هذه الستائر إما من الجص أو الجص المعشق فى الزجاج الملون ، ومن أمثلة ذلك النافذة التى تعلو مدخل سبيل السلطان محمود (١٥٧٠م) ونوافذ مسجد السادات الوفائية (١٧٨٤م) ونوافذ مسجد محمود محرم (١٧٩٢ م) (لوحة رقم ١٢١) .

ومما يدل على قدرة وتمكن الصناع فى عمل هذا النوع من الأخشاب صناعة تحفة خشبية بالكامل من خشب الخرط مثال ذلك دكة مقرىء مسجد حسن باشا طاهر .

وخرط المشربية لم يقتصر فى هذه الفترة على العمائر الدينية بل استخدم فى عمل شبابيك المنازل وطاقاتها المشرفة على الطريق أو المطلة على الصحن الداخلى للبيت وأحيانا كانت واجهات القاعات تنفذ بتمامها بخشب الخرط .

ومن أجمل نماذج هذا الاستخدام المشربيات الجميلة بالقاعة الكبيرة المتصلة بمقعد المنزل المعروف ببيت الكريدلية (١٦٣٢م) والمشربيات بالإيوان البحرى للقاعة الكبرى بمنزل جمال الدين الذهبى (١٦٣٧م) والقاعة الغربية الكبرى بمنزل السحيمى وفى الحالات التى تكون فيها هذه الواجهات مطلة

على بعض القاعات الداخلية بالمنزل يطلق عليها اسم المغانى [1] وهى عبارة عن ممرات علوية تشرف على الفناء الداخلى الذى يحتوى أحيانا عن النافورة وكان الغرض منها جلوس أهل الدار فيها ليشاهدوا ما يدور فى القاعة عن كثب دون أن يتمكن أحد من رؤيتهم ، وفى بعض الحالات كانت تخصص لجلوس القوجة الفنية عند إقامة الحفلات الخاصة بصاحب الدار .

وقد سبق أن ظهرت المغانى فى كثير من دور العصر المملوكى ومن أبرز أمثلتها قصر بشتاك بالنحاسين (١٣٣٦م) ومن أمثلتها فى العهد العثمانى قاعة المغانى بمنزل (الكريدلية) ومنزل السحيمى بالدرب الأصفر ودار الضيافة (المسافر خانة) التى أقمها التاجر محمود محرم .

زخارف التحف الخشبية العثمانية بمدينة القاهرة :

أولا ـ الزخارف الهندسية :

لعبت الزخارف الهندسية دورا بارزا فى زخرفة التحف الخشبية فى هذه الفترة وخاصة الشكل الهندسى المعروف باسم « المعقلى » [2] وقد اتخذ هذا الشكل صورا مختلفة أهمها :

المعقلى القائم : وهو عبارة عن حشوات مستطيلة طولية وعرضية يفصلها حشوات أخرى مربعة بشكل قائم ومن أمثلة ذلك دكة مقرىء مسجد سليمان

---

(١) الأغانى أو المغانى ، هى ممرات علوية ذات مقاعد خلف نوع من المشربيات (خشب الخرط) تحجب الجالس خلفها ، أو ذات درابزين خشب ، وتكون عادة متقابلة وتطل على دور القاعة أو الصحن ويتوصل إليها بسلم خشبى داخلى وقد تطل الأغانى من ناحية أخرى على الشارع أو حديقة كما هو وارد فى النص راجع :

د. عبد اللطيف إبراهيم : الوثائق فى خدمة الآثار (العصر المملوكى) ص ٤٤٦ (دراسات فى الآثار الإسلامية ـ القاهرة ـ ١٩٧٩) .

(٢) أطلقت وثائق العهد العثمانى على هذا الأسلوب « اسم مجمع معقلى » .

باشا (لوحة رقم ١٢٢) باب مقدم منبر مسجد عثمان كتخدا ، والمنطقة التى تعلو بابى الروضة بمنبر مسجد يوسف أغا الحين .

المعقلى المائل : وهو عبارة عن حشوات مستطيلة طولية وعرضية يفصلها حشوات أخرى مربعة بشكل مائل ، ومن أمثلة ذلك حشوات ريشة منبر مسجد يوسف أغا الحين (ـ لوحة رقم ١٢٣) وأيضا دكة المقرىء بالمسجد نفسه .

المعقلى المعقوف : وهو عبارة عن حشوات مستطيلة تلتف حول حشوة مربعة وتنتهى الحشوات المستطيلة بزوايا فيبدو الشكل وكأنه يشبه الصليب المعقوف ومن أمثلة استخدام هذا الشكل ريشة منبر مسجد عثمان كتخدا (لوحة رقم ١٢٤) وريشة منبر مسجد الشواذلية .

زخرفة المفروكة :

وهى من الوحدات الزخرفية الهندسية التى تشبه فى شكلها حرف T فى اللغات الأوربية ، وقد شاع استخدامها فى زخرفة الأبواب والنوافذ والدواليب الحائطية ودكك المقرئين ، ومن بواكير استخداماتها فى زخرفة الأخشاب بالعمائر العثمانية بالقاهرة باب الدخول الرئيسى بمسجد تغرى بردى (أوائل القرن ١٦م)، والباب المؤدى إلى القبة الضريحية بمسجد المحمودية (لوحة رقم ١٢٥).

وإلى جانب الأشكال المعقلية وزخرفة المفروكة استخدام النجار الأطباق النجمية وكانت تنفيذ إما بالتجميع أو السدايب الخشبية أو الألوان إلى جانب الأشكال المربعة والدائرية والسداسية وذلك بالإضافة إلى أشكال النجوم وخاصة الخماسية منها وأنصافها ، كما استخدم النجار أيضا الزخارف المجدولة وخاصة فى الإطارات الخشبية التى تحيط بفتحات نوافذ الأسبلة مثال ذلك الإطار الخشبى حول شباك التسبيل الشمالى الغربى لسبيل ابن هيزع (١٦٤٦م).

ثانيا ـ الزخارف النباتية :

تنقسم الزخارف النباتية التى استخدمت فى زخرفة أخشاب هذه الفترة إلى ثلاثة أقسام :

١ ـ الزخارف العربية المورقة (الأرابيسك) :

وتتمثل أجمل نماذج هذه الزخرفة فى باب مسجد داود باشا ونلاحظ أن هذه الزخارف قد نفذت حفرا فى الخشب .

٢ ـ الزخرفة النباتية الواقعية الممثلة وفقا للأسلوب العثمانى :

كثر استخدام هذا النوع من الزخرفة النباتية منذ القرن السابع عشر الميلادى[١] واستخدم فى تزيين أسقف دكك المبلغين من الخارج (مثل باطن دكة المبلغ بمسجد محمد أبو الذهب التى زينت بزخارف نباتية عثمانية الطابع وأسقف جلسة الخطيب فى المنبر ، كما استخدم أحيانا فى زخرفة ريش المنابر والأبواب ، أما بالنسبة للتحف الخشبية ذات الصفة الثابتة وخاصة الأسقف فقد شاع الأسلوب النباتى العثمانى فى تزيينها ، وتنحصر هذه الزخارف التى كانت تنفذ بالدهان فى معظم الحالات على الأوراق النباتية المسننة والزهور المختلفة وأشكال الزهريات التى تخرج منها الأفرع المزهرة أما محصورة داخل أشكال بخارية (تشبه تلك التى شاعت فى زخرفة الأسقف المملوكية) أو مرسومة بحرية دون التقييد بحصرها داخل مناطق ، ومن أهم نماذجها سقف مسجد مصطفى جوربجى ميزرا ببولاق ، وسقف مسجد ذو الفقار بك .

٣ ـ الرسوم الطبيعية :

وتعرف هذه الرسوم باسم (عنصر المنظر الطبيعى Land Scape وهى عبارة

---

(١) ظل الأسلوب المملوكى متبعا فى زخرفة أسقف العمائر القاهرية فى القرن ١٦م تذكر منها سقف سبيل خسرو باشا بالنحاسين (١٥٣٥م) وسقف سبيل الكردى (القرن ١٦م) .

عن رسوم لمناظر طبيعية من أشجار وأنهار وتلال وأحيانا تشتمل على رسوم للعمائر (مساجد ـ قناطر ـ قصور) وتخلو هذه الرسوم من الأشكال الآدمية والحيوانية ، وقد استخدم هذا العنصر فى تزيين الأسقف وواجهات الدواليب الحائطية فى المنازل العثمانية بالقاهرة نذكر منها منزل الرزاز ومنزل الكريدلية ومنزل على لبيب .

ثالثا : الزخارف الكتابية :

لم تلعب الزخارف الكتابية دورا كبيرا في زخرفة الأخشاب العثمانية بمدينة القاهرة وخاصة ما نفذ منها بالحفر فى التحف الخشبية ذات الصفة المنقولة إذ اقتصرت فى المنابر على المنطقة التى تعلو باب المقدم وأحيانا أعلى بابى الروضة أو جلسة الخطيب ، مثال ذلك المنطقة التى تعلو باب المقدم بمنبر مسجد سليمان باشا ، ومنبر مسجد مراد باشا ، وأعلى باب المقدم وجلسة الخطيب وبابى الروضة بمنبر مسجد محمد أبو الذهب .

وتنحصر معظم هذه الكتابات التى نفذت بخط الثلث فى بعض الآيات القرآنية والعبارات الدعائية وأحيانا اسم صاحب المنشأة والتاريخ ونادرا ما كنا نجد توقيعات للصناع ضمن هذه الكتابات .

أما بالنسبة للزخارف الكتابية التى نفذت بواسطة الدهانات الملونة على الأخشاب فهى كثيرة ومتعددة وخاصة فى الأزارات الخشبية أسفل أسقف العمائر وعادة ما كانت تنفذ بخط الثلث داخل بحور أو خراطيش .

وتنحصر معظم هذه الكتابات فى الآيات القرآنية (لوحة رقم ١٢٦) أو بعض العبارات الدعائية (لوحة رقم ١٢٧) والنصوص التأسيسية وإن كان أغلبها عبارة عن إبيات شعرية من بردة البوصيرى (لوحة رقم ١٢٨) .

أنواع الأخشاب المستخدمة فى عمل التحف الخشبية القاهرية فى الفترة العثمانية :

تنوعت أنواع الأخشاب المستخدمة فى عمل التحف الخشبية العثمانية وارتبط ذلك بعاملين :

الأول : ويتمثل فى نوع التحفة .

الثانى : الأسلوب الصناعى المستخدم فى عملها .

إذ كان من الضرورى أن يكون نوع الخشب صالحا للتشكيل من ناحية وتنفيذ الزخرفة المطلوبة من ناحية أخرى .

ومن الأنواع التى استخدمت فى عمل الأبواب خشب البقس والساس[١] كما استخدم خشب الجوز فى عمل المنابر[٢] أما خشبى البقس والليمون (وهما من الأخشاب الداكنة اللون) وخشب الساج الهندى فقد كانت تستخدم فى عمل خشب الخرط .

وكثيرا ما كان النجار يلجأ إلى استخدام نوعين من الأخشاب يختلف كل منهما عن الآخر فى اللون وذلك لكى يظهر معالم الزخرفة نتيجة التباين اللونى[٣] .

كما استخدم فى هذه الفترة خشب البلوط ، القرو ، الحور ، البقم ، التوت، والجميز فى عمل الأسقف ودكك المبلغين .

توقيعات الصناع على الأخشاب :

لم يصلنا من توقيعات الصناع على الأعمال الخشبية العثمانية بمدينة

---

(١) حجة وقف مسجد سليمان باشا ص ٨ .

(٢) حجة وقف مسجد عبد الباقى جوربجى (محكمة الاسكندرية ـ رقم مسلسل ٢٣٨٣ سطر ٥٤) .

(٣) رجب عزت : المرجع السابق ص ١٤٧ .

القاهرة فى العهد العثمانى إلا القليل النادر ، كما أن سجلات المحكمة الشرعية تكاد تخلو من ذكرهم وقد اعتبر (أندريه ريموند Andre Raymond هذا الأمر غريبا ولا يمكن تفسيره[1] ووفقًا لما ذكره (أوليا جلبى فقد كان هناك تسعة تخصصات فى صناعة الأخشاب مثل (النجارين ، الخراطين ، الصنادقية ، الكرسجية ، الأويمجية) وتضم هذه الحرفة ٤٦٧٠ شخص منهم ٣٠٠٠ نجار لا يعملون فى ورش ، أما الخراطون فكان عددهم حوالى ٦٠٠ شخص موزعين فى ٢٥٠ حانوت .

وهذا العدد الكبير ليس بمستغرب إذ أخذنا فى الاعتبار كمية الإنتاج وتنوعها إذ اشتملت على الأثاث ، أشغال الخشب فى الحوائط ، الأسقف الأبواب المشربيات ، الأقفال الخشبية[٢] .

ومن أسماء الصناع النجارين القاهريين المعلم إبراهيم الجوهرى الذى قام بصنع الحجاب الخشبى بكنيسة الملاك ميخائيل ودون عليه تاريخ عمله (عام ١٤٩٨) بالتقويم القبطى أى ما يعادل سنة (١٧٨٢م) بالتقويم الميلادى .

وأشار (أندريه ريموند Andre Raymond) ضمن أسماء بعض شيوخ طوائف الحرفيين فى القاهرة إلى حجاج موسى الذى كان شيخا لطائفة النجارين فى القاهرة عام ١٧٩٨م[٣] .

وأورد نفس المؤلف فى كتابه عن صناع وتجار القاهرة فى القرن ١٨م اسم

---

(١) Raymond , (A.), op. cit., p. 234 .

(٢) أطلق على صناع الأقفال الخشبية اسم صناع الضبب ، ويقع حى الضببية خلف جامع الحاكم راجع أندريه ريمون ـ فصول من التاريخ الاجتماعى للقاهرة العثمانية (ترجمة زهير الشايب) : (القاهرة ـ ١٩٧٤) ص ١٧٤ ، ٢١٥ ، ويحتفظ متحف الفن الإسلامى بمجموعة من هذه الضبب من صناعة القاهرة فى القرن ١٨م وتميزت بكسوتها بصفائح من الفضة (أرقام السجل : ١٨٤ ، ١٨٥ ، ١٨٦) .

(٣) أندريه ريموند : المرجع السابق ص ٢٦ .

الصانع حمادى النجار الذى توفى فى عام ١٦٩٩م ، والصانع نصيف الذهبى الذى توفى عام ١٧١٨م[1] ويبدو أن هذا الصانع الأخير كان متخصصا فى أعمال الخراطة الخشبية إذ أنه كان يمتلك حانوت فى خط الخراطين .

التحف الخشبية من حيث الشكل العام :

لم يحدث تطور كبير فى تصميم التحف الخشبية التى صنعت بالقاهرة فى العهد العثمانى ففيما يتعلق بدكة المقرىء نجد أن شكلها العام ظل كما هو وإن تميزت فى هذه الفترة بصغر الحجم عن مثيلتها فى العهد المملوكى .

كما وصلنا نماذج منها تجمع بين استخدامها كدكة للمقرىء وفى نفس الوقت تؤدى وظيفة كرسى المصحف وقد سبق أيضا معرفة هذا النوع من الدكك فى العهد المملوكى ، أما التطور الحقيقى الذى أحدثه نجاروا هذه الفترة فى هذه الدكك من حيث الشكل فيتمثل فى الجمع بين ثلاث استخدامات فى آن واحد إذ اشتملت الدكة على كرسى للمصحف وصندوق للمصحف ومن أمثلة ذلك دكة مقرىء مسجد مصطفى جوربجى ميرزا .

كما تميزت معظم المنابر الخشبية فى هذه الفترة باتباع الشكل العام للمنبر فى الفترة المملوكية ، وإن تغير شكل الجوسق الذى يعلو جلسة الخطيب إلى الشكل المخروطى الذى يشبه نهاية قمم المآذن العثمانية .

وإن تميزت بعض منابر القرن ١٨م ببعض الإضافات التى لم تكن موجودة من قبل فنجد فى منبر مسجد محمد أبو الذهب جوسقين يعلوان باب المقدم[2] .

---

(١) Raymond , (A.), op. cit., p. 234 .

(٢) يظهر هذين الجوسقين فى المنبر الحالى بالمشهد الحسينى وهو مجدد وهناك احتمال كبير بأنه مجدد على نسق المنبر القديم الذى أضافة عبد الرحمن كتخدا للمسجد فى سنة (١١٧٥هـ) .

وفيما يختص بدكك المبلغين فقد أثيرت مجموعة من الأراء حول وظيفة هذه الدكك التى وجدت بكثرة فى عمائر ومنشآت الفترة العثمانية ولا سيما فى الجانب المقابل لجهة القبلة .

فهناك رأى يشير إلى أنها استخدمت كمقصورة لصلاة النساء غير أننا نجد أن صغر المساحة المخصصة لها فى هذا الجانب لا يمكن معه استخدامها لتأدية الوظيفة المشار إليها سابقا بالإضافة إلى صعوبة الوصول إليها ونستطيع أن نبرهن على صحة ذلك من خلال عمل مقارنة بين هذه الدكك والمقاصير التى خصصت بالفعل لصلاة السيدات مثلما هو موجود فى مسجد الملكة صفية ومسجد محمد على حول القبة الرئيسية .

أما الرأى الثانى فإنه يشير إلى أنها استخدمت كدكة للمؤذنين : إذا كان المؤذن يؤذن الأذان الثانى من فوقها بدلا من الصعود مرة ثانية فى المئذنة ، وقد اعتمد أصحاب هذا الرأى على ما ورد فى الوثائق العثمانية التى أشارت إلى هذه الدكة على أنها « دكة مؤذن »[1] .

وأصحاب الرأى الثالث يرون أنها استخدمت للتبليغ ، وذلك وفق ما هو متبع فى معظم الفترة المملوكية ، وإن كانت هناك مجموعة من التعليلات تنقض هذا الرأى وهى :

١ ـ صغر مساحة المسجد العثمانى بصفة عامة .

٢ ـ وضع ومكان الدكة نفسها إذ نجد أنها معلقة فوق المدخل الشمالى الغربى المواجه للمحراب مما يجعل استخدامها الوظيفى وفقا لهذا الرأى متعذرا .

---

(١) حجة وقف مسجد داود باشا ص ١٧٧ .
حجة وقف مسجد سليمان باشا ص ٨ .

فهـرس الأشكـال

فهرس الأشكال

١٧ ـ تفصيل لزخارف منبر مسجد عثمان كتخدا (معقلى معقوف) .

١٨ ـ زخرفة المعقلى القائم .

١٩ ـ تفصيل لدكة مقرئ مسجد يوسف أغا الحين (معقلى مائل) .

٢٠ ـ تفصيل يوضح زخارف الأبواب الخشبية (مسجد الملكة صفية) .

٢١ ـ تفصيل يوضح زخارف الأبواب الخشبية (مسجد الملكة صفية) .

٢٢ ـ تفصيل لزخارف منبر مسجد ذو الفقار بك .

٢٣ ـ تفصيل لزخارف باب سبيل بشير أغا .

٢٤ ـ تفصيل لزخارف باب مدرسة السلطان محمود .

فهـرس اللوحات

فهرس اللوحات

لوحة رقم ١٧ تفصيل من اللوحة السابقة .

لوحة رقم ١٨ تفصيل من اللوحة السابقة .

لوحة رقم ١٩ بلاطات خزفية . مدفن إبراهيم أغا مستحفظان .

لوحة رقم ٢٠ بلاطات خزفية . مسجد آق سنقر (إبراهيم أغا مستحفظان) .

لوحة رقم ٢١ بلاطات خزفية . مسجد مصطفى جوربجي ميرزا (١١١٠هـ/١٦٩٨م).

لوحة رقم ٢٢ بلاطات خزفية . مسجد مصطفى جوربجي ميرزا .

لوحة رقم ٢٣ بلاطات خزفية . مسجد مصطفى جوربجي ميرزا .

لوحة رقم ٢٤ بلاطات خزفية . منزل السادات (١٠٧٠هـ/١٦٥٩م) قاعة أم الأفراح .

لوحة رقم ٢٥ بلاطات خزفية . محراب جامع الفكهاني (١١٤١هـ/١٧٢٨م).

لوحة رقم ٢٦ تفصيل من اللوحة السابقة .

لوحة رقم ٢٧ بلاطات خزفية . مدخل مسجد محمد بك أبو الدهب (١١٨٨هـ/١٧٧٤م).

لوحة رقم ٢٨ بلاطات خزفية مدخل مسجد عثمان كتخدا (١١٤٧هـ/١٧٣٤م).

لوحة رقم ٢٩ بلاطات خزفية واجهة سبيل رقية دودو (١١٧٤هـ/١٧٦١م).

لوحة رقم ٣٠ بلاطات خزفية (زليج) مدخل مسجد العربى (١١٩٩هـ/١٧٨٤م).

لوحة رقم ٣١ بلاطات خزفية . مسجد الخضيرى (١١٨١هـ/١٧٦٧م).

لوحة رقم ٣٢ بلاطات خزفية . حجرة سبيل عبد الرحمن كتخدا (١١٥٧هـ/١٧٤٤م).

لوحة رقم ٣٣ بلاطات خزفية . حجرة سبيل عبد الرحمن كتخدا .

لوحة رقم ٣٤ بلاطات خزفية . حجرة سبيل عبد الرحمن كتخدا .

لوحة رقم ٣٥ بلاطات خزفية . حجرة سبيل السلطان محمود .

لوحة رقم ٣٦ بلاطات خزفية . حجرة سبيل السلطان محمود .

لوحة رقم ٣٧ بلاطات خزفية . (زليج) منزل زينب خاتون (١١٢٥هـ/١٧١٣م) .

لوحة رقم ٣٨ بلاطات خزفية . منزل السحيمى . الحجرة البحرية .

لوحة رقم ٣٩ توقيع الصانع الأسطى الحاج مسعود السبع (مسجد عبد الباقى جوربجى بالأسكندرية (١١٧١هـ/١٧٥٧م) .

لوحة رقم ٤٠ تجميعه خزفية . مسجد عبد الباقى جوربجى بالأسكندرية .

لوحة رقم ٤١ مشكاة خزفية من عمل الزربع سنة ١١٥٥هـ . متحف الفن الإسلامى بالقاهرة .

لوحة رقم ٤٢ مشكاة خزفية تنسب للزربع . متحف الفن الإسلامى بالقاهرة .

لوحة رقم ٤٣ شمعدان من النحاس المموه بالذهب باسم الوزير سليمان باشا ٩٤٥هـ . متحف الفن الإسلامى بالقاهرة .

لوحة رقم ٤٤ ثريا من النحاس الأصفر باسم المعلم ناصر الدين النحاس . متحف الفن الإسلامى بالقاهرة .

لوحة رقم ٤٥ تفصيل من اللوحة السابقة .

لوحة رقم ٤٦ ثريا من النحاس الأصفر باسم الحاج محمود الضراب فى النحاس النصف الثانى من القرن ١٠هـ/١٦م. متحف الفن الإسلامى بالقاهرة .

لوحة رقم ٤٧ طاسة خضة من النحاس تحمل اسم صانعها إبراهيم نقاش وتاريخ سنة ٩٥٩هـ. متحف الفن الإسلامى بالقاهرة .

لوحة رقم ٤٨ شمعدان من النحاس باسم شيخ الإسلام التى برمق . القرن (١١هـ/١٧م) متحف الفن الإسلامى بالقاهرة .

لوحة رقم ٤٩ صحن من النحاس باسم الشيخ أبو الفرج وتاريخ سنة ١٠٤٢هـ. متحف الفن الإسلامى بالقاهرة .

لوحة رقم ٥٠ شمعدان من النحاس الأصفر من مسجد السيدة عائشة . القرن (١٢هـ/١٨م) متحف الفن الإسلامى بالقاهرة .

لوحة رقم ٥١ شمعدان من النحاس الأصفر من مدرسة السلطان محمود بالحبانية . القرن ١٢هـ/١٨م . متحف الفن الإسلامي بالقاهرة .

لوحة رقم ٥٢ شمعدان من النحاس من مسجد السيدأحمد البدوى . نهاية القرن ١٢هـ/١٨م متحف الفن الإسلامي بالقاهرة .

لوحة رقم ٥٣ طاسة شرب من سبيل السلطان محمود بالحبانية مؤرخة سنة ١١٦٤هـ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة .

لوحة رقم ٥٤ بطة من النحاس الأحمر لزوم القهوة من سبيل السلطان محمود بالحبانية عمل أحمد أغا سنة ١٢١٢هـ . متحف الفن الإسلامي بالقاهرة .

لوحة رقم ٥٥ باب مصفح مسجد عثمان كتخدا ١١٤٧هـ/١٧٢٤م .

لوحة رقم ٥٦ تفصيل من اللوحة السابقة .

لوحة رقم ٥٧ تغشية سبيل خسرو باشا بالنحاسين (٩٤٢هـ/١٥٣٥م) .

لوحة رقم ٥٨ تغشية سبيل عبد الرحمن كتخدا بالنحاسين (١١٥٧هـ/١٧٤٤م) .

لوحة رقم ٥٩ تغشية سبيل السلطان مصطفى بالسيدة زينب (١١٧٣/١٧٥٩م) .

لوحة رقم ٦٠ تغشية سبيل رقية دودو بسوق السلاح (١١٧٤هـ/١٧٦١م) .

لوحة رقم ٦١ مقصورة من النحاس الأصفر بمسجد السيدة عائشة قرن ١٢هـ/١٨م) .

لوحة رقم ٦٢ باب المقصورة السابقة .

لوحة رقم ٦٣ وزرات من الرخام مسجد سليمان باشا .

لوحة رقم ٦٤ محراب مسجد سليمان .

لوحة رقم ٦٥ محراب مسجد داود باشا (٩٥٥هـ/١٥٤٨م) .

لوحة رقم ٦٦ محراب مسجد سنان باشا (٩٧٩هـ/١٥٧١م) .

لوحة رقم ٦٧ محراب مسجد محب الدين أبو الطيب (أوائل القرن ١٠هـ/١٦م) .

لوحة رقم ٦٨ وزرات من الرخام مسجد البرديني (١٠٢٥ ـ ١٠٣٨هـ ـ ١٦١٦ـ١٦٢٩م)

لوحة رقم ٦٩ محراب مسجد البرديني .

لوحة رقم ٧٠ محراب مسجد مصطفى جوربجي ميرزا (١١١٠هـ/١٦٩٨م) .

لوحة رقم ٧١ محراب مسجد عثمان كتخدا (الكخيا) (١١٤٧هـ/١٧٣٤م) .

لوحة رقم ٧٢ محراب مسجد محمود محرم (١٢٠٨هـ/١٧٩٣م) .

لوحة رقم ٧٣ أرضية صحن مسجد سليمان باشا .

لوحة رقم ٧٤ أرضية القاعة الكبرى بمنزل جمال الدين الذهبي (١٠٤٤هـ/١٦٣٧م) .

لوحة رقم ٧٥ صدر منبر مسجد سليمان باشا .

لوحة رقم ٧٦ ريشة منبر مسجد سليمان باشا .

لوحة رقم ٧٧ صدر منبر مسجد الملكة صفية .

لوحة رقم ٧٨ ريشة منبر مسجد الملكة صفية .

لوحة رقم ٧٩ جوسق منبر مسجد الملكة صفية .

لوحة رقم ٨٠ مزولة رخامية من عمل الوزير أحمد (١١٦٣هـ)

لوحة رقم ٨١ تراكيب رخامية . الضريح الملحق بمسجد المحمودية .

لوحة رقم ٨٢ تركيبة رخامية . مدفن إبراهيم أغا مستحفظان .

لوحة رقم ٨٣ تركيبة رخامية . المدفن الملحق بمسجد سليمان باشا بالقلعة .

لوحة رقم ٨٤ تركيبة رخامية . المدفن الملحق بمسجد سليمان باشا بالقلعة .

لوحة رقم ٨٥ سجادة مستديرة من صناعة القاهرة . (القرن ١٠هـ/١٦م) .

لوحة رقم ٨٦ سجادة من صناعة القاهرة متأثرة بالزخارف العثمانية (القرن ١٠-١١هـ/ ١٦-١٧م) .

لوحة رقم ٨٧ سجادة من صناعة القاهرة تأخذ الشكل الصليبي (القرن ١٠ - ١١هـ/ ١٦ -١٧م) .

لوحة رقم ٨٨ سجادة من صناعة القاهرة متعددة الصرر . القرن (١١هـ/١٧م) .

لوحة رقم ٨٩ سجادة من صناعة القاهرة متأثرة بالزخارف العثمانية (القرن ١٠ -١١هـ/ ١٦ - ١٧م) .

لوحة رقم ٩٠ ستر من ستور الكعبة (متحف المنيل بالقاهرة) .

لوحة رقم ٩١ ستارة باب المنبر (متحف المنيل بالقاهرة) .

لوحة رقم ٩٢ قطعة من نسيج الكسوة الداخلية للكعبة (مصر القرن ١١هـ/١٧م) (متحف كلية الآثار ـ جامعة القاهرة) .

لوحة رقم ٩٣ قطعة من نسيج الكسوة الداخلية للكعبة (تركيا القرن ١٢هـ/١٨م) (متحف المنيل بالقاهرة) .

لوحة رقم ٩٤ جزء من ستر تابوت (مصر القرن ١٢هـ/ ١٨م) (متحف كلية الآثار ـ جامعة القاهرة) .

لوحة رقم ٩٥ مفرش من الحرير المطرز (مصر القرن ١١هـ/١٧م) متحف كلية الآثار ـ جامعة القاهرة) .

لوحة رقم ٩٦ باب مسجد سليمان باشا .

لوحة رقم ٩٧ باب مسجد داود باشا .

لوحة رقم ٩٨ الباب الغربي المؤدي لبيت الصلاة بمسجد الملكة صفية .

لوحة رقم ٩٩ تفصيل من اللوحة السابقة .

لوحة رقم ١٠٠ باب مسجد يوسف اغا الحين (١٠٣٥هـ / ١٦٢٥م) .

لوحة رقم ١٠١ باب سبيل إبراهيم بك المناسترلي (١١٢١هـ/١٧٠٩م) .

لوحة رقم ١٠٢ نافذة بالجدار الشمالي الغربي لبيت صلاة مسجد الملكة صفية .

لوحة رقم ١٠٣ دكة مقرئ مسجد مصطفى جوربجي ميرزا .

لوحة رقم ١٠٤ باب الحجرة البحرية . منزل السحيمي .

لوحة رقم ١٠٥ منبر مسجد البرديني .

لوحة رقم ١٠٦ منبر مسجد محمد أبو الدهب .

لوحة رقم ١٠٧ دكة مقرئ مسجد المحمودية .

لوحة رقم ١٠٨ دكة مقرئ مسجد ذو الفقار بك (١٠٩١هـ/١٦٨٠م) .

لوحة رقم ١٠٩ باطن سقف دكة مبلغ مسجد البرديني .

لوحة رقم ١١٠ سقف خشبي (سبيل عبد الرحمن كتخدا) .

لوحة رقم ١١١ حشوة مفرغة أعلى باب روضة منبر مسجد عبادى بك (١٦٥٩ - ١٧٥٤م) .

لوحة رقم ١١٢ سقف الإيوان الشمالى الغربى (مسجد المحمودية) .

لوحة رقم ١١٣ سقف السدلة الكبرى مسجد البردينى .

لوحة رقم ١١٤ باطن سقف دكة مبلغ مسجد محمد بك أبو الدهب .

لوحة رقم ١١٥ باطن سقف دكة مبلغ مسجد محمود محرم .

لوحة رقم ١١٦ صدر وجوسق منبر مسجد محمد بك أبو الدهب .

لوحة رقم ١١٧ دكة مبلغ مسجد المحمودية .

لوحة رقم ١١٨ درابزين منبر مسجد عثمان كتخدا .

لوحة رقم ١١٩ منبر مسجد المحمودية .

لوحة رقم ١٢٠ درابزين دكة مبلغ مسجد الملكة صفية .

لوحة رقم ١٢١ نوافذ ذات احجبة من خشب الخرط (مسجد محمود محرم) .

لوحة رقم ١٢٢ دكة مقرئ مسجد سليمان باشا .

لوحة رقم ١٢٣ منبر مسجد يوسف أغا الحين .

لوحة رقم ١٢٤ ريشة منبر مسجد عثمان كتخدا .

لوحة رقم ١٢٥ باب القبة الضريحية . مسجد المحمودية .

لوحة رقم ١٢٦ كتابات قرآنية . منزل جمال الدين الذهبى .

لوحة رقم ١٢٧ كتابات دعائية . منزل آمنة بنت سالم .

لوحة رقم ١٢٨ أبيات من الشعر (بردة البوصيرى) . منزل السحيمى .

المراجع

أولا : الوثائق :

١ ـ وثيقة أحمد أغا ناظر الدشيشة . بتاريخ ١٨ محرم ١١١٠هـ .
(رقم ٢٢٤٣) أوقاف .

٢ ـ وثيقة الحاج إسماعيل المغلوى . بتاريخ ٦ ذى القعدة .
(رقم ٢٣١٨) أوقاف .

٣ ـ وثيقة داود باشا . بتاريخ ١٥ شوال ٩٧٢هـ .
(رقم ١١٧٦) أوقاف .

٤ ـ وثيقة سليمان باشا . بتاريخ ٢٠ رجب ٩٧٩هـ .
(رقم ١٠٧٤) أوقاف .

٥ ـ وثيقة عبد الباقى جوربجى . بتاريخ غرة جمادى الأول ١١٧٢هـ .
(رقم ٢٣٨٣) أوقاف .

٦ ـ وثيقة عبد الرحمن كتخدا . بتاريخ ٨ جمادى الآخر ١١٨٧هـ .
(رقم ٩٤٠) أوقاف .

٧ ـ وثيقة محمد أبو الذهب . بتاريخ ٨ شوال ١١٨٨هـ .
(رقم ٩٠٠) أوقاف .

٨ ـ وثيقة مصطفى جوربجى المرحوم يوسف جوربجى الشهير بميرزا .
بتاريخ ١٨ شعبان ١١١١هـ . (رقم ٥٣٥) أوقاف .

ثانيًا : المصادر :

١ ـ أحمد بن الرمال : واقعة السلطان سليم بن عثمان مع السلطان الغورى
نشره عبد المنعم بعنوان « آخر المماليك » (القاهرة) .

٢ ـ ابن إياس : (أبو البركات محمد المتوفى سنة ٩٣٠هـ) .

بدائع الزهور فى وقائع الدهور . الطبعة الثانية ـ تحقيق محمد مصطفى ٥ أجزاء (القاهرة ١٩٦١م) .
٣ ـ الجبرتى (عبد الرحمن) : عجائب الآثار فى التراجم والأخبار .
(طبعة الشعب . سنة ١٩٥٨م) .
٤ ـ حسين أفندى الروزنامجى : « ترتيب الديار المصرية فى عهد الدولة العثمانية » نشر وتحقيق محمد شفيق غربال (مجلة كلية الآداب) . مجلد ٤ ج١ (مايو ١٩٣٦م) .
٥ ـ الدمرداش كتخدا عزبان : « الدر المصانة فى أخبار الكنانة » . دراسة نصية د. ليلى عبد اللطيف أحمد (الجمعية المصرية للدراسات التاريخية المصرية (مجلد ٥ ١٩٧٨م) .
٦ ـ المقريزى : (تقى الدين أحمد بن على بن عبد القادر الشافعى المتوفى سنة ٨٤٠هـ) . المواعظ والاعتبار فى ذكر الخطط والآثار . (طبعة مؤسسة الحلبى بالأوفست) بالقاهرة .

ثالثاً : المراجع العربية :

١ ـ د. إبراهيم شحاتة حسن : (أطوار العلاقات المغربية العثمانية) . قراءة فى تاريخ المغرب عبر خمسة قرون (١٥١٠م ـ ١٩٤٧م) الاسكندرية ١٩٨١ .
٢ ـ د. أحمد السعيد سليمان : تأصيل ما ورد فى تاريخ الجبرتى من الدخيل (القاهرة ـ ١٩٧٩) .
٣ ـ د. أحمد فؤاد متولى : الفتح العثمانى للشام ومصر ومقدماته من واقع الوثائق والمصادر التركية والعربية المعاصرة له (القاهرة ـ ١٩٧٦) .
٤ ـ د. أحمد فؤاد نور الدين : فن السجاد اليدوى (القاهرة ـ ١٩٦٣) .
٥ ـ ادوارد لين : المصريون المحدثون (شمائلهم وعاداتهم) ترجمة عدلى طاهر (القاهرة ـ ١٩٧٥) .

٦ ـ أمين عبد الله عفيفى : تاريخ مصر الاقتصادى والمالى فى العصر الحديث (القاهرة ـ ١٩٥٤) .
٧ ـ البراوى وعليش : التطور الاقتصادى فى مصر فى العصر الحديث . (القاهرة ـ ١٩٤٥) .
٨ ـ أندريه ريمون : فصول من التاريخ الاجتماعى للقاهرة العثمانية (ترجمة زهير الشايب) . (القاهرة ـ ١٩٧٤) .
٩ ـ توفيق عبد الجواد : تاريخ العمارة والفنون الإسلامية .
١٠ ـ د. حسن الباشا (وآخرون) : القاهرة تاريخها ـ فنونها ـ آثارها (القاهرة ـ ١٩٧٠) .
١١ ـ حسن عبد الوهاب : القاشانى فى الآثار العربية (مجلة الهندسة ـ ١٩٣٤) .
١٢ ـ د. ربيع حامد خليفة :
(أ) البلاطات الخزفية فى عمائر القاهرة العثمانية . رسالة ماجستير . مخطوط بجامعة القاهرة ١٩٧٧ .
(ب) الصور الشخصية فى التصوير العثمانى . رسالة دكتوراه مخطوط بجامعة القاهرة ١٩٨١ .
١٣ ـ رجب عزت : تاريخ الأثاث من أقدم العصور . (القاهرة ـ ١٩٨٧) .
١٤ ـ د. زكى محمد حسن : اطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية . (القاهرة ـ ١٩٥٦) .
١٥ ـ د. السيد رجب حراز : المدخل إلى تاريخ مصر الحديث . (القاهرة ـ ١٩٧٠) .
١٦ ـ د. سعاد ماهر :
(أ) الخزف التركى . (القاهرة ـ ١٩٦٠) .
(ب) مساجد مصر وأولياءها الصالحون .
ج١ ـ (القاهرة ـ ١٩٧١) ج٢ ـ القاهرة ١٩٧٦) .
ج٤ ـ (القاهرة ـ١٩٨٠) .
(جـ) النسيج الإسلامى . (القاهرة ـ ١٩٧٧) .

١٧ ـ سعد الخادم : الأزياء الشعبية . (القاهرة ـ ١٩٦١) .
١٨ ـ سليم عبد الحق : كنوز متحف دمشق الوطنى . (دمشق ـ ١٩٥٩) .
١٩ ـ شابرول : دراسة فى عادات وتقاليد سكان مصر المحدثين (ضمن وصف مصر) ترجمة زهير الشايب ج١ ـ (القاهرة ـ ١٩٧٦) .
٢٠ ـ طه عبد القادر عمارة : « الأبواب المصفحة فى عهد السلطان حسن بمدينة القاهرة » رسالة ماجستير مخطوط بجامعة القاهرة . (١٩٨١) .
٢١ ـ د. عبد الرحمن زكى :
(أ) القاهرة تاريخها وآثارها من جوهر القائد إلى الجبرتى المؤرخ . (القاهرة ـ ١٩٦٦) .
(ب) الفن الإسلامى . (القاهرة ـ ١٩٨٤) .
٢٢ ـ عبد الرحيم عبد الرحمن : العلاقات الاقتصادية والاجتماعية بين الولايات العربية إبان العصر العثمانى . (١٥١٧ ـ ١٧٩٨م) . من خلال وثائق المحاكم الشرعية المصرية المجلة العربية للعلوم الإنسانية ـ العدد التاسع ـ ١٩٨٣ تصدر عن جامعة الكويت .
٢٣ ـ د. عبد العزيز الشناوى : (الدولة العثمانية دولة إسلامية مفترى عليها) . (القاهرة ـ ١٩٨٠) .
٢٤ ـ عبد العزيز محمود الاعرج : الزليج فى العمارة الإسلامية بالجزائر فى العصر التركى . رسالة ماجستير مخطوط بجامعة القاهرة . (القاهرة ـ ١٩٨٢) .
٢٥ ـ عبد الكريم رافق : بلاد الشام ومصر من الفتح العثمانى إلى حملة نابليون . (دمشق ـ ١٩٦٨) .
٢٦ ـ د. عبد اللطيف إبراهيم : سلسلة الدراسات الوثائقية (الوثائق فى خدمة الآثار) العصر المملوكى . دراسات فى الآثار الإسلامية . (القاهرة ـ ١٩٧٩) .

٢٧ ـ د. عبد المنعم ماجد : طومان باى آخر سلاطين المماليك فى مصر . (القاهرة ـ ١٩٧٩) .
٢٨ ـ على مبارك : (الخطط التوفيقية الجديدة لمصر والقاهرة) ٢٠ جزء بولاق سنة ١٣٥٦هـ .
٢٩ ـ د. على زين العابدين : المصاغ الشعبى فى مصر . (القاهرة ـ ١٩٧٤) .
٣٠ ـ فاروق عسكر : جامع محمد بك أبو الدهب . دراسات آثارية إسلامية . تصدر عن متحف الفن الإسلامى بالقاهرة . (المجلد رقم ١) ١٩٨٢ .
٣١ ـ د. ليلى عبد اللطيف :
(أ) الإدارة فى مصر فى العصر العثمانى . (القاهرة ـ ١٩٧٨) .
(ب) دراسات فى تاريخ ومؤرخى مصر والشام إبان العصر العثمانى . (القاهرة ـ ١٩٨٠) .
٣٢ ـ لجنة حفظ الآثار العربية : محاضر وتقارير اللجنة (المطابع الأميرية ببولاق) . (القاهرة ١٨٨٤هـ ـ ١٩٠٩م) .
٣٣ ـ ماكس هرتز : (فهرس مقتنيات دار الآثار العربية) . متحف الفن الإسلامى حاليًا ولمحة فى تاريخ فن المعمار وسائر الفنون الصناعية بمصر .. ترجمة على بهجت . (القاهرة ـ ١٩٠٩م) .
٣٤ ـ د. محمد حرب عبد الحميد :
(أ) العثمانيون المفترى عليهم . مجلة العربى عدد ٢٤٤ . (مارس ١٩٧٩) .
(ب) تجربة مثيرة لرحالة تركى قضى ٤٤ عاما فى ٢٣ دولة مجلة العربى عدد ٢٧٤ (سبتمبر ـ ١٩٨١) .
٣٥ ـ محمد عبد الله عنان : مصر الإسلامية وتاريخ الخطط المصرية . (القاهرة ـ ١٩٦٩م) .
٣٦ ـ محمد عبد المنعم السيد الراقد : الغزو العثمانى لمصر ونتائجه على الوطن

العربى ، (الاسكندرية ـ ١٩٧٢) .
٣٧ ـ د. محمد مصطفى : سجاجيد الصلاة التركية . (مجموعات متحف الفن الإسلامى) . (القاهرة ـ ١٩٥٣) .
٣٨ ـ د. محمد مصطفى نجيب :
(أ) مدرسة خاير بك بباب الوزير . (رسالة ماجستير ـ مخطوط بجامعة القاهرة ـ ١٩٦٨) .
(ب) ملحق الوثائق الخاص برسالة الدكتوراه المقدمة عنه (مخطوط بجامعة القاهرة ـ ١٩٧٥) .
٣٩ ـ محمود الحسينى : الأسبلة العثمانية الباقية بمدينة القاهرة . رسالة ماجستير (مخطوط بجامعة القاهرة ـ ١٩٨٢) .
٤٠ ـ محمود الشرقاوى : دراسات فى تاريخ الجبرتى . (مصر فى القرن ١٨م) . (القاهرة) .
٤١ ـ معرض الفنون الإسلامية : الفنون المعدنية والخشبية الإسلامية : تركيا استانبول . (٢٠ سبتمبر ١٩٨٣م) .
٤٢ ـ هدايت تيمور : جامع الملكة صفية : رسالة ماجستير (مخطوط بجامعة القاهرة ١٩٧٧) .
٤٣ ـ هيلين آن ريفلين : الاقتصاد والإدارة فى مصر فى مستهل القرن ١٩م . ترجمة د. أحمد عبد الرحيم مصطفى ، مصطفى الحسينى (القاهرة ـ ١٩٦٨) .
٤٤ ـ ياقوت الحموى : معجم البلدان . (الطبعة الأولى ـ القاهرة ١٩٠٦) .

رابعًا : المراجع الأجنبية :

1 - Aslanapa (O.) : Turkish Art and Architecture (London , 1971) .
2 - Butler (A. J.) : Islamic Pottery (London, 1970) .
3 - Briggs (M. S.) : Muhammaden Architecture in Egypt and Palestine (London, 1944) .

4 - Behcet (U.) : Turkish Islamic Architecture (London, 1970) .

5 - Cox (W. E.) : The Book of Pottery and porcelain volum II (New - York, 1959) .

6 - Celebîî (E.) : Sayahat nâme vol X (Misir) Islanbul, 1938) .

7 - Dury (J. C.) : Art of Islam (Germany, 1970) .

8 - Erdman (H.) : Orienteppich Zu Seiner Geschichte and Erforschung (Germany - 1966) .

9 - Grube (E. J.) : The world of Aslam (London - 1976) .

10 - Hautecoeur (L.) , S wiet (G.) : les Mosquee du Caire (Paris - 1932) .

11 - Hobson (R. L.) : A Guide to the Islamic pottery of the Near East (British Museum - 1932) .

12 - Jacoby (H.) : Sammlung orientalischer teppiche (Berlin) .

13 - Kunel (E.) : Islamic Art and Architecture .

14 - Kolsuk (A.) : Iznik Ceramics Known as " Golden Horn ware " Sanat, yil. 3 Say 6 (Hasiran - 1977) .

15 - Kendrick (A. F.) : & Tattersal (C. E. C.) : Hand - woven Carpets Oriental & European (New York 1973) .

16 - Lane (A.) : Later Islamic pottery (London - 1975) . A Guide to the Collection of Tiles (London - 1960) .

18 - Prost (M. S.) : Revetements Ceramiques dans les Monuments Mouslamans de l'Egypt. (Insitiut Francais d'Archêogie orientale du Caire) Tom TV 1916 .

19 - Reckham (B.) Islamic pottery and Italian Moiolica (London - 1959).

20 - Raymond (A.) : Artisans et Commercants au Caire au XVIIIe Siecle. 2Vols. (Institut Français De Damas) 1973 .

21 - Sarre : Islamic book binding (Berlin - 1923) .

22 - Wille (S.) : L'Art Modern Et & Art Islamique A L'Ancienne Douane (15 Mai - 15 September 1972) .

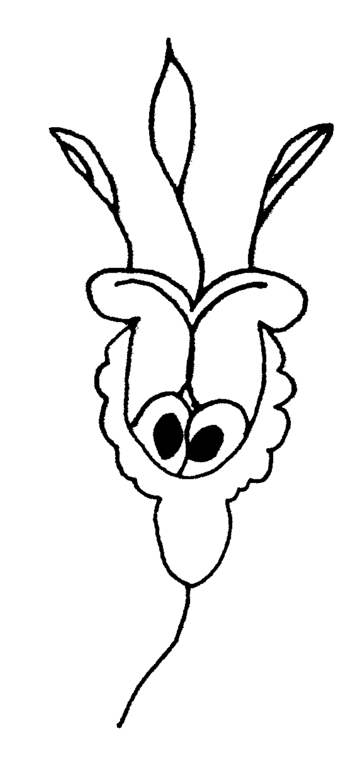
فهرس الموضوعات

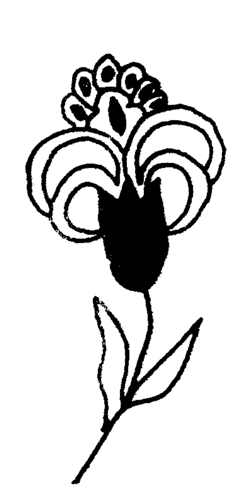
مطبعة العمرانية للأوفست
الجيزة ت: ٥٨١٧٥٥٠

اولا : الأشكال



١ ـ أشكال مختلفة لزهرة اللاله (بلاطات مسجد إبراهيم أغا مستحفظان)

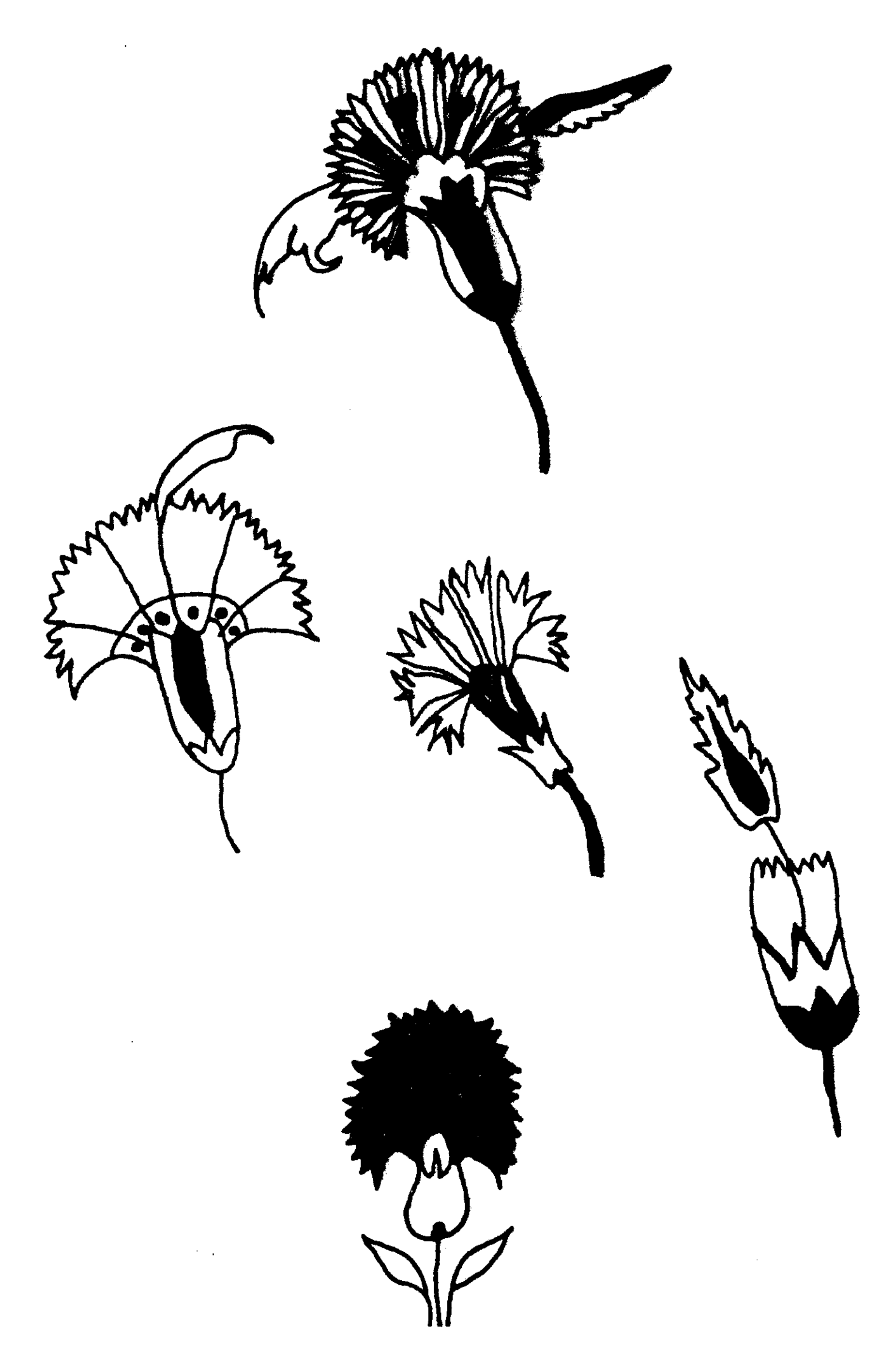




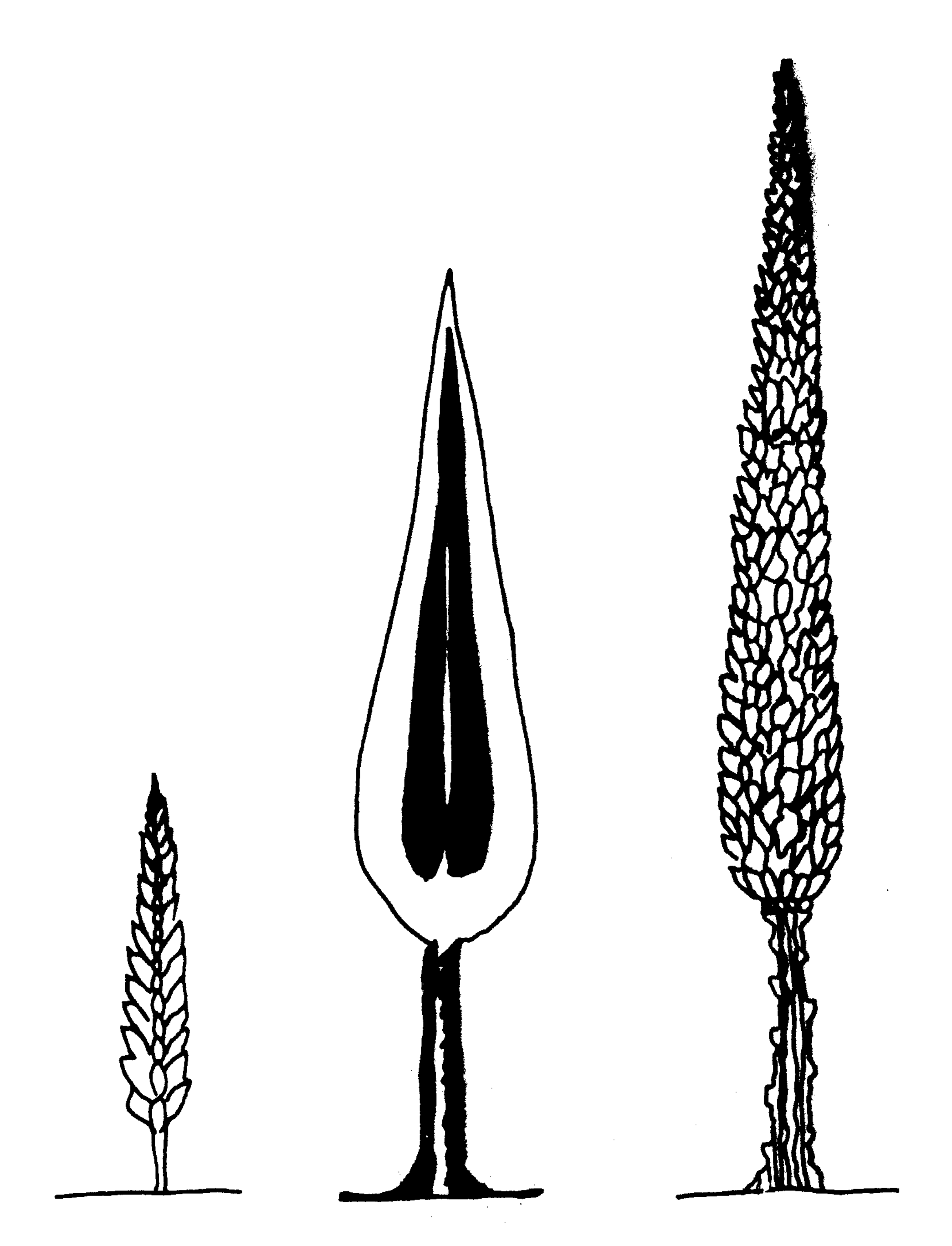

٢ ـ أشكال مختلفة لزهرة سلطان الغابة (بلاطات مسجد إبراهيم أغا مستحفظان) .



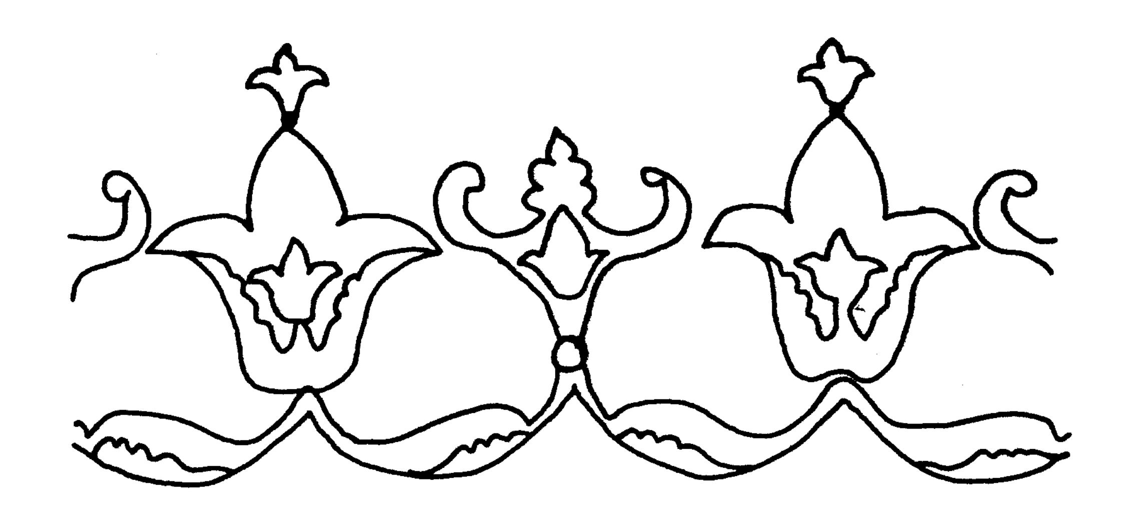
٣ ـ أشكال مختلفة من الأوراق النباتية المركبة (بلاطات مسجد إبراهيم أغا مستحفظان)

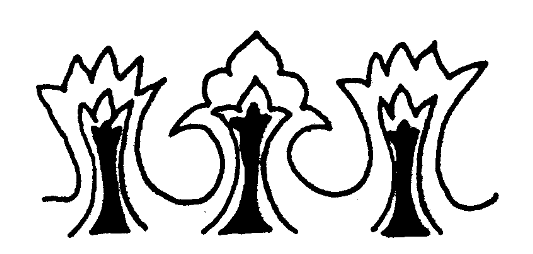


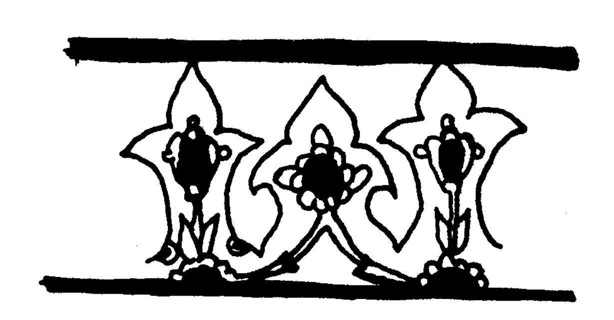
٤ ـ أشكال مختلفة لزهرة القرنفل (بلاطات مسجد إبراهيم أغا مستحفظان) .



٥ ـ أشكال مختلفة لشجرة السرو (بلاطات مسجد إبراهيم أغا مستحفظان)







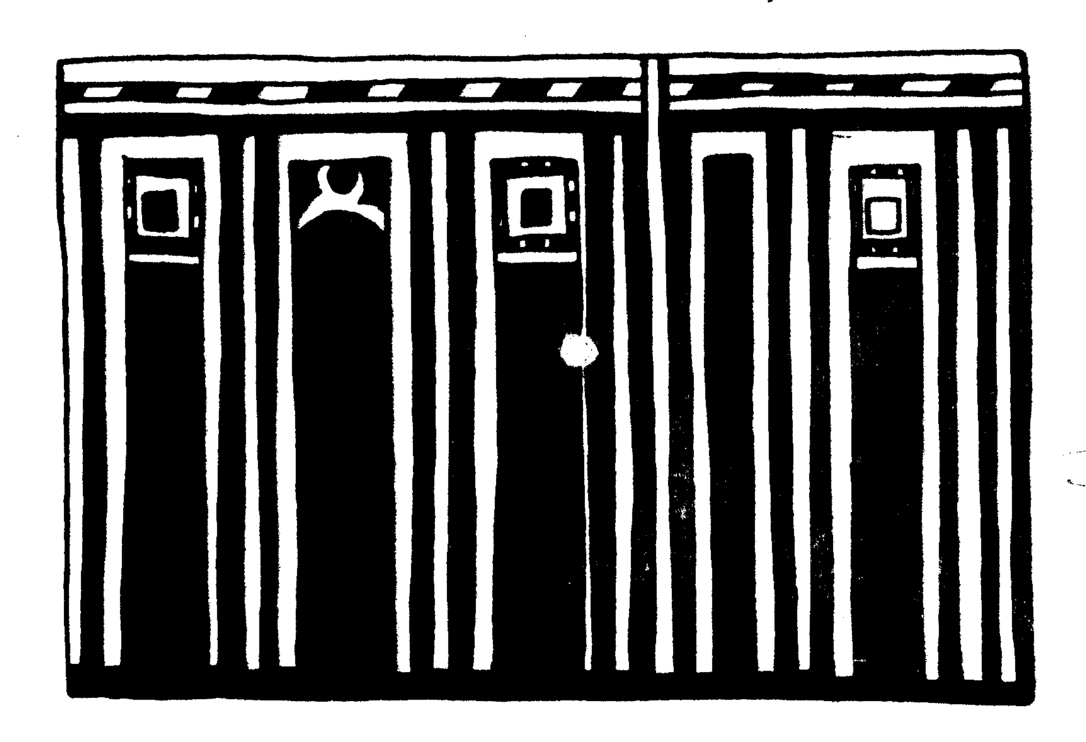
٦ ـ تفاصيل من زخارف إطارات التجميعات الخزفية (سبيل عبد الرحمن كتخدا ، مسجد إبراهيم أغا مستحفظان) .



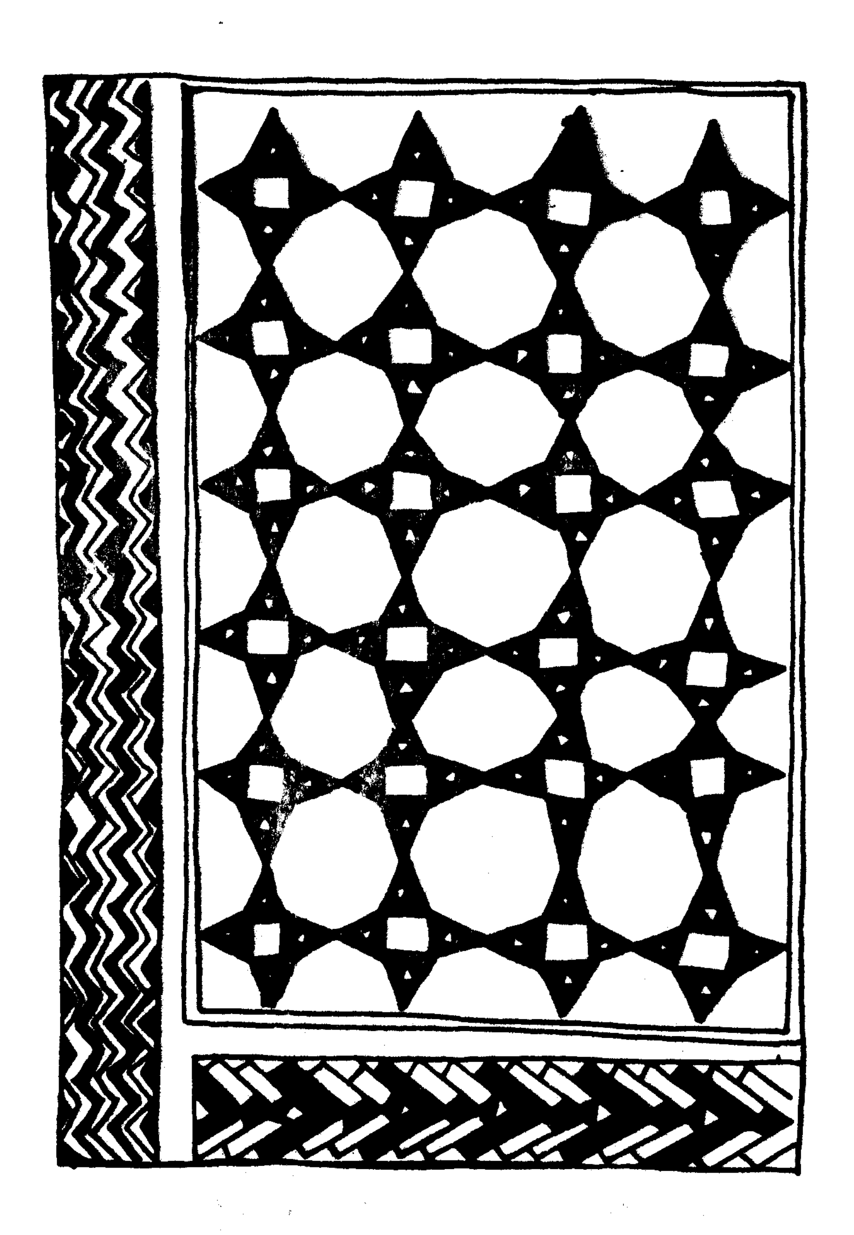
٧ ـ تفاصيل لمشكاة خزفية (زهرية) صناعة القرن ١٨م (مسجد الخضيرى).



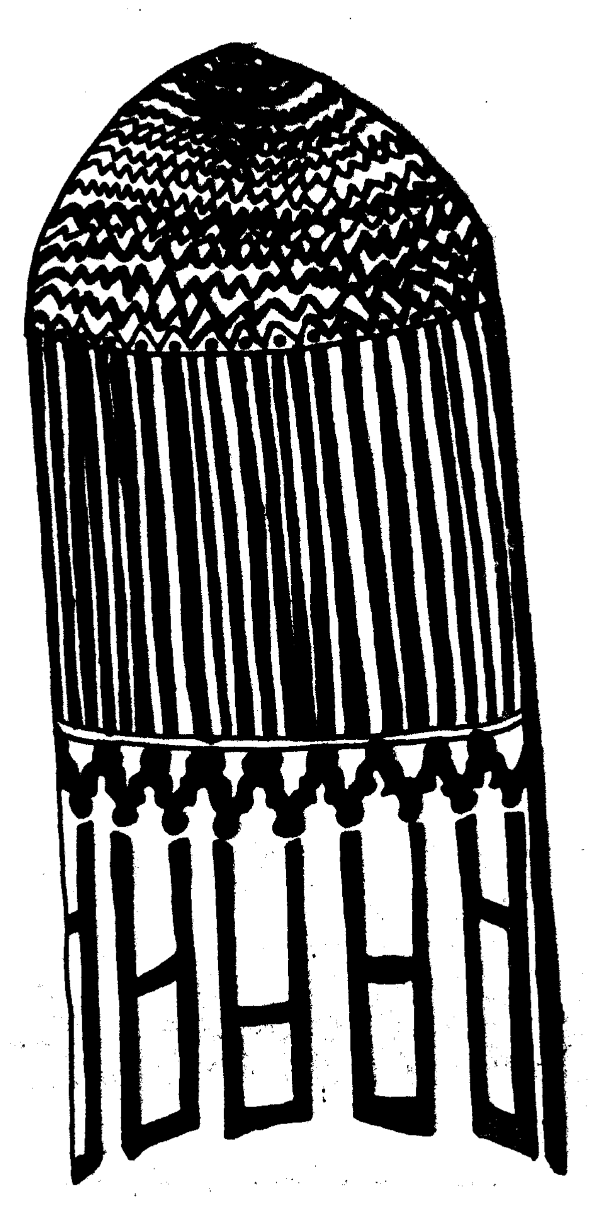
٨ ـ تفاصيل لمشكاة خزفية (زهرية) صناعة القرن ١٨م (مسجد الخضيرى).



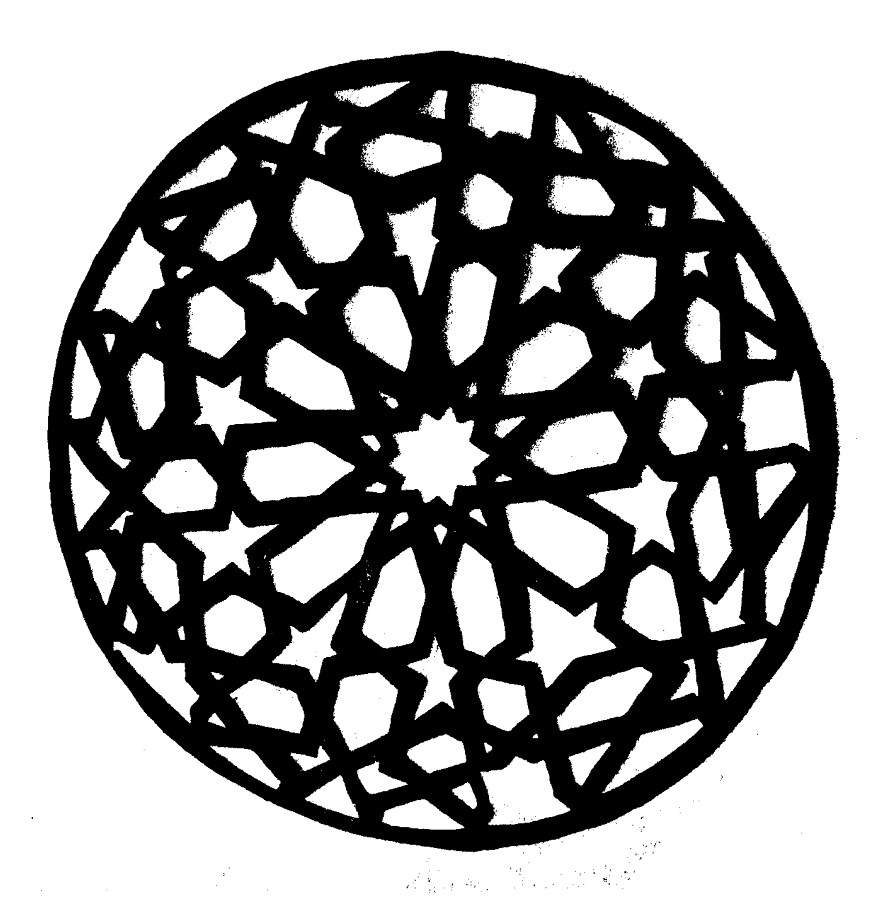
٩ ـ تفاصيل للكسوة الرخامية بمسجد سليمان باشا (الجدران) .

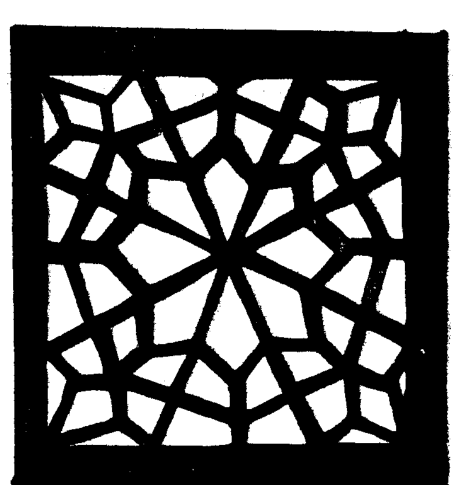


١٠ ـ تفاصيل للكسوة الرخامية بمسجد سليمان باشا (الأرضية)

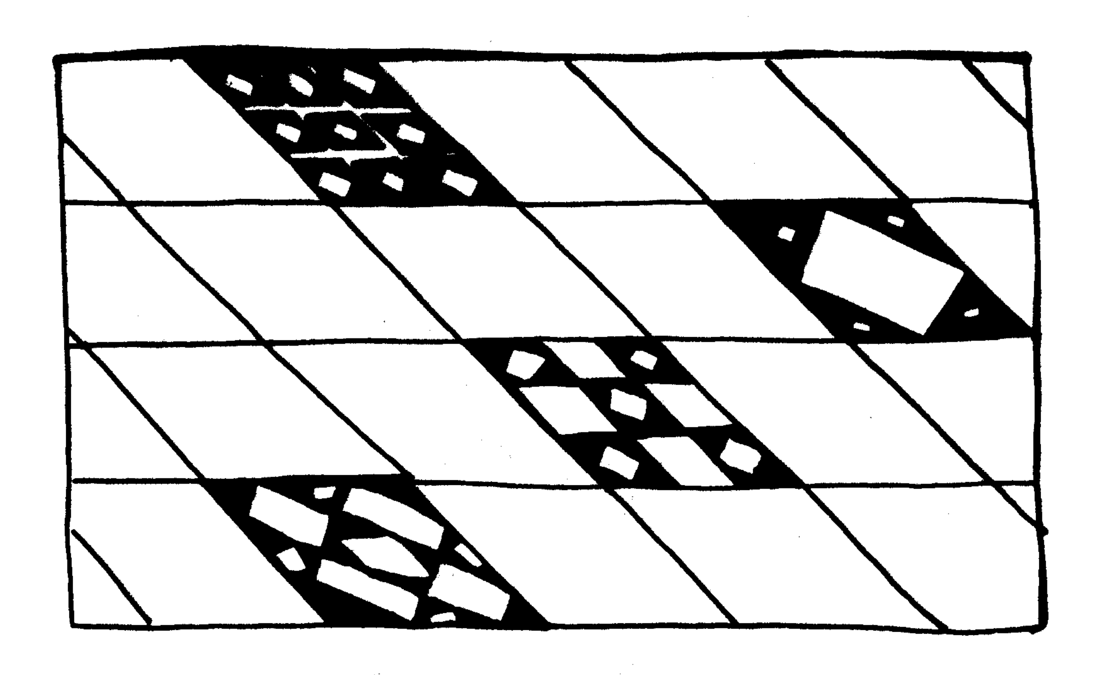


١١ ـ تفاصيل للكسوة الرخامية بمحراب مسجد الملكة صفية .

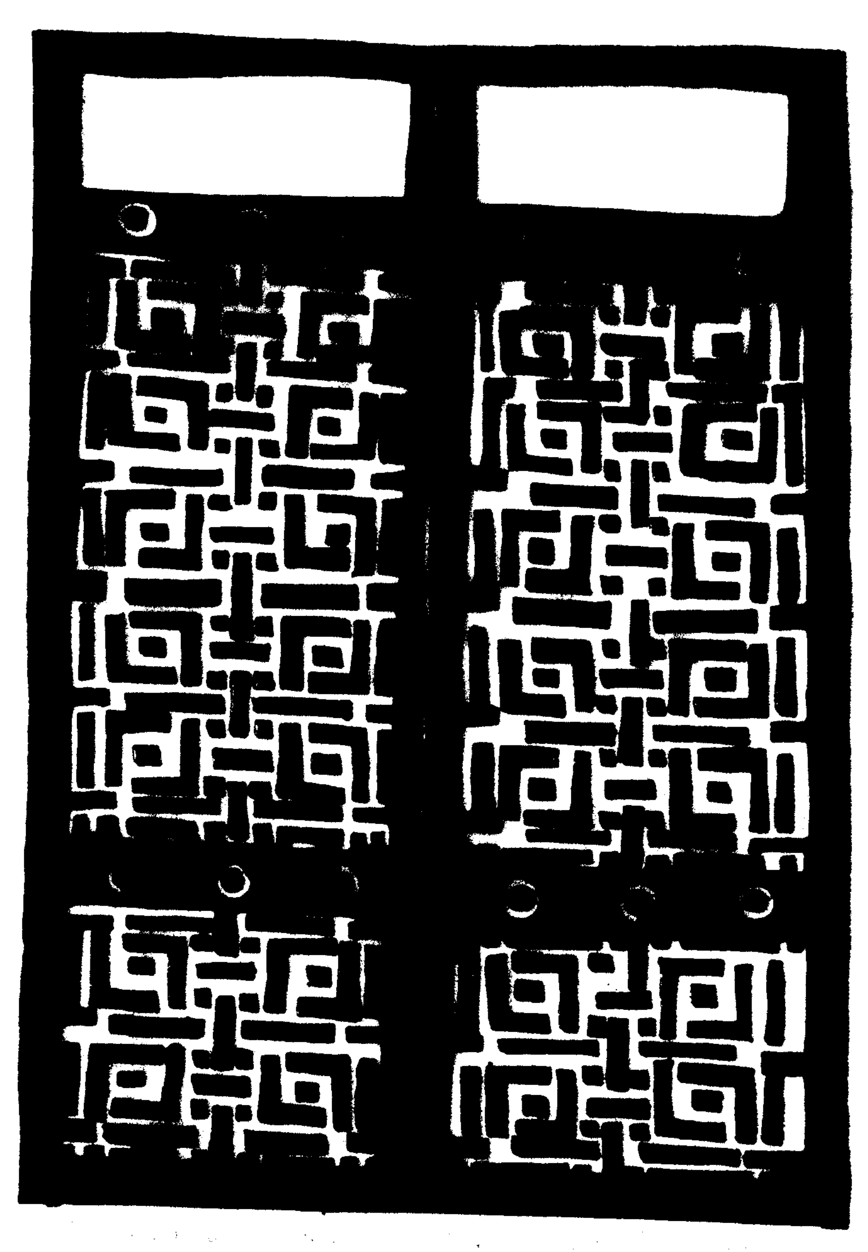




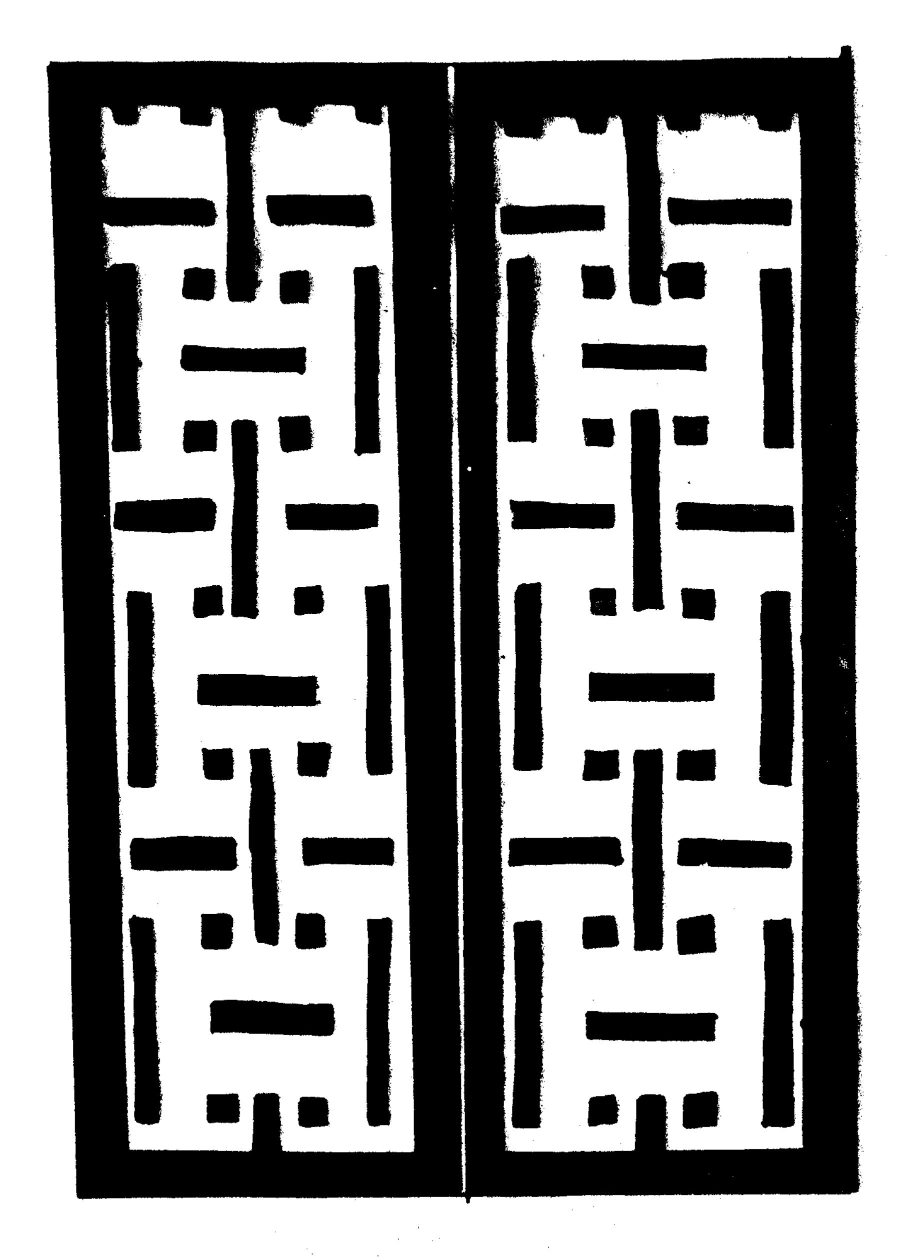
١٢ ـ تفاصيل للزخارف المفرغة فى الرخام (منبر الملكة صفية) .



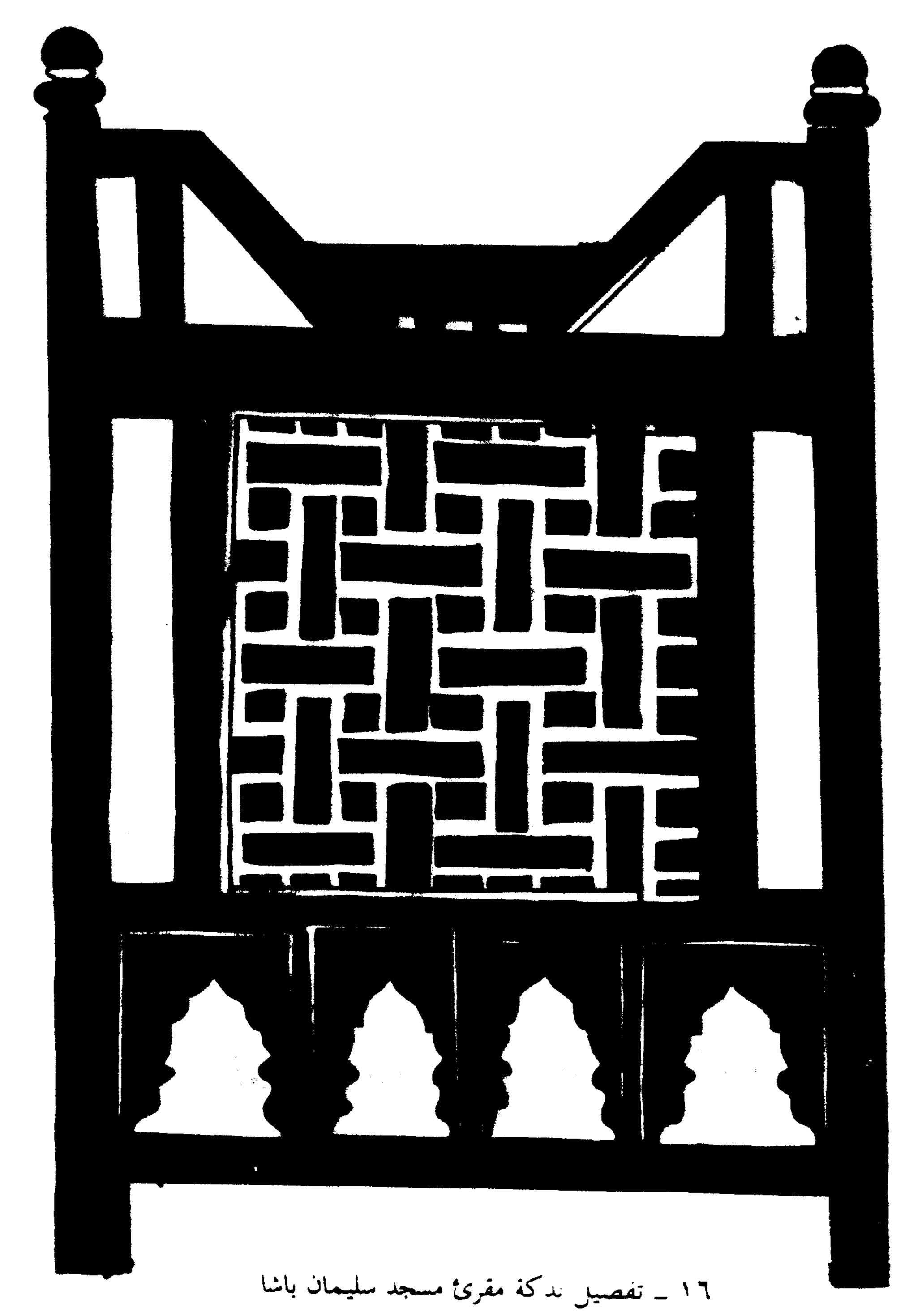
١٣ ـ تفاصيل للكسوة الرخامية بمسجد عثمان كتخدا (الأرضية) .



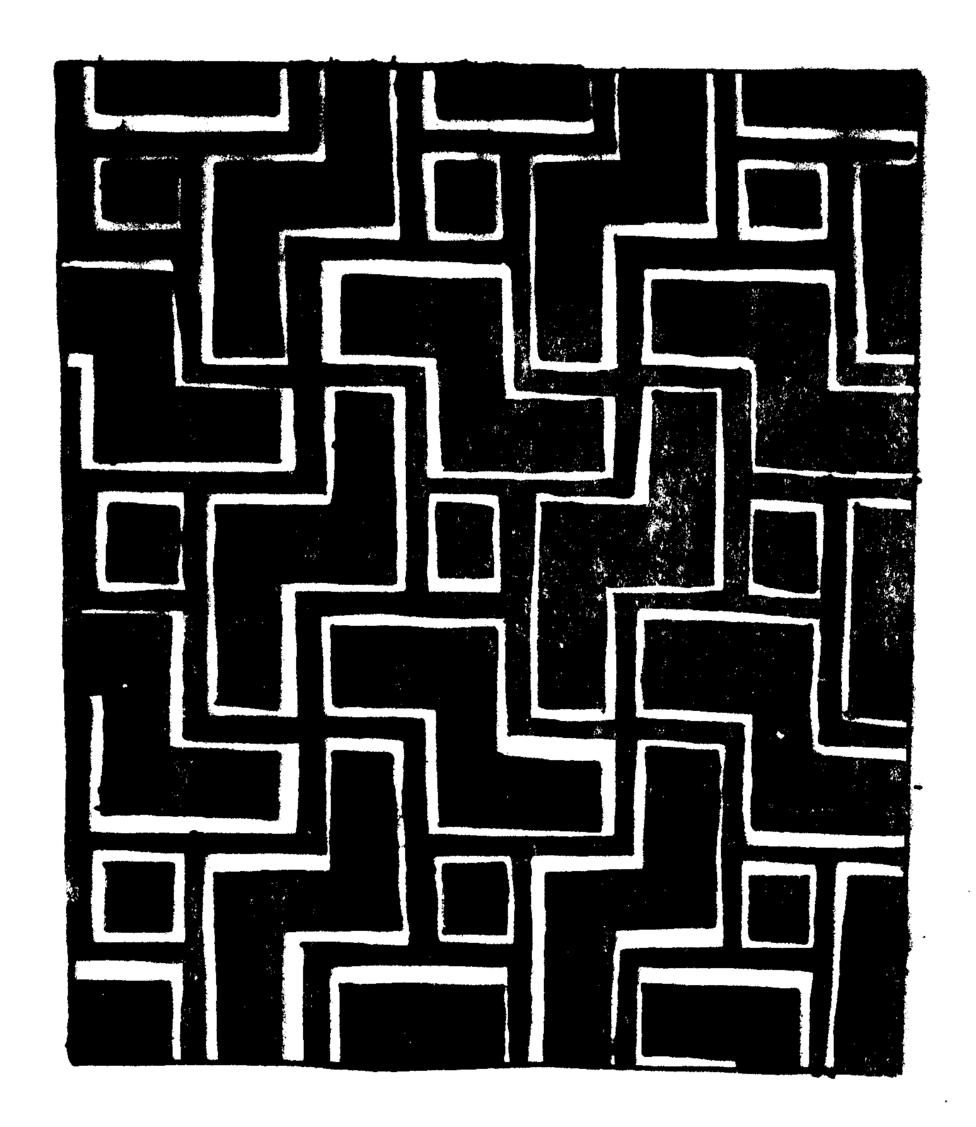
١٤ ـ تفصيل يوضح زخارف الأبواب الخشبية (مسجد سليمان باشا)



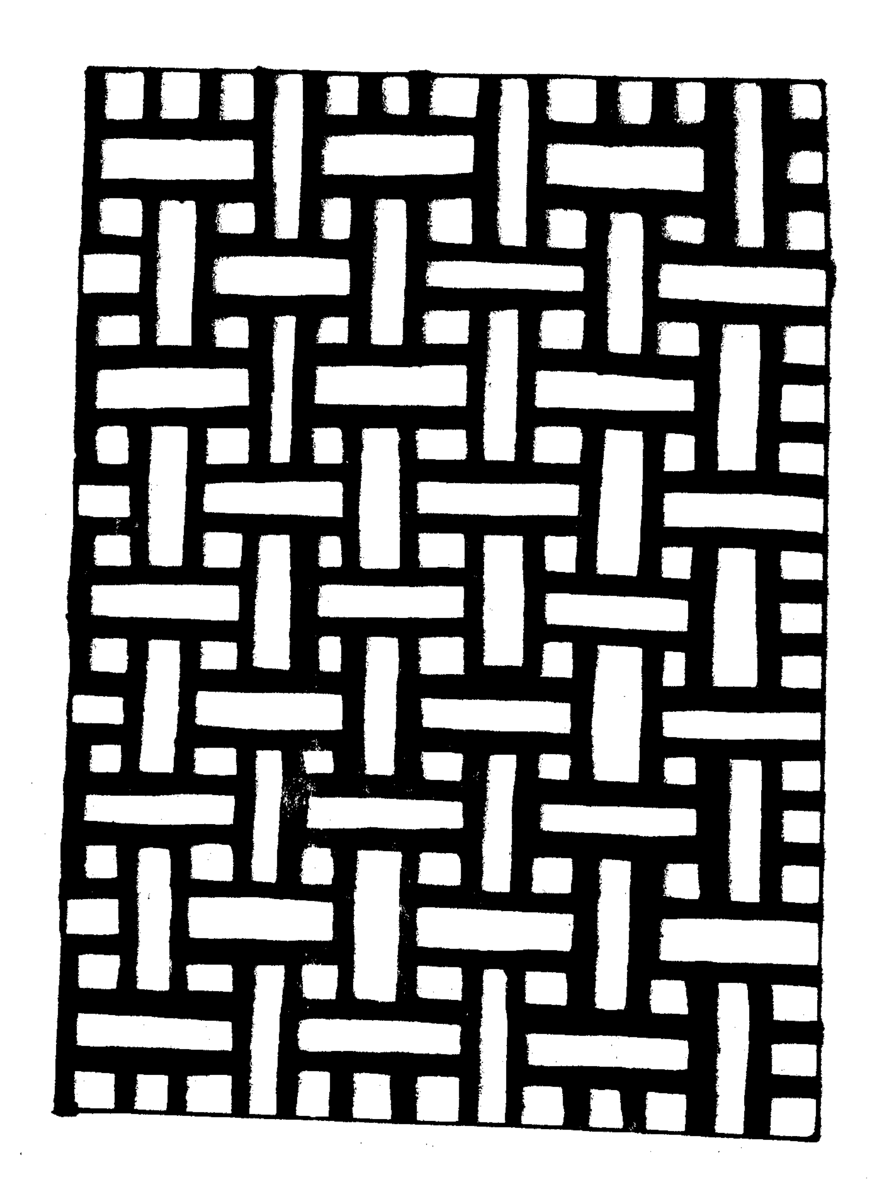
١٥ ـ تفصيل يوضح زخارف النوافذ الخشبية (مسجد سليمان باشا).



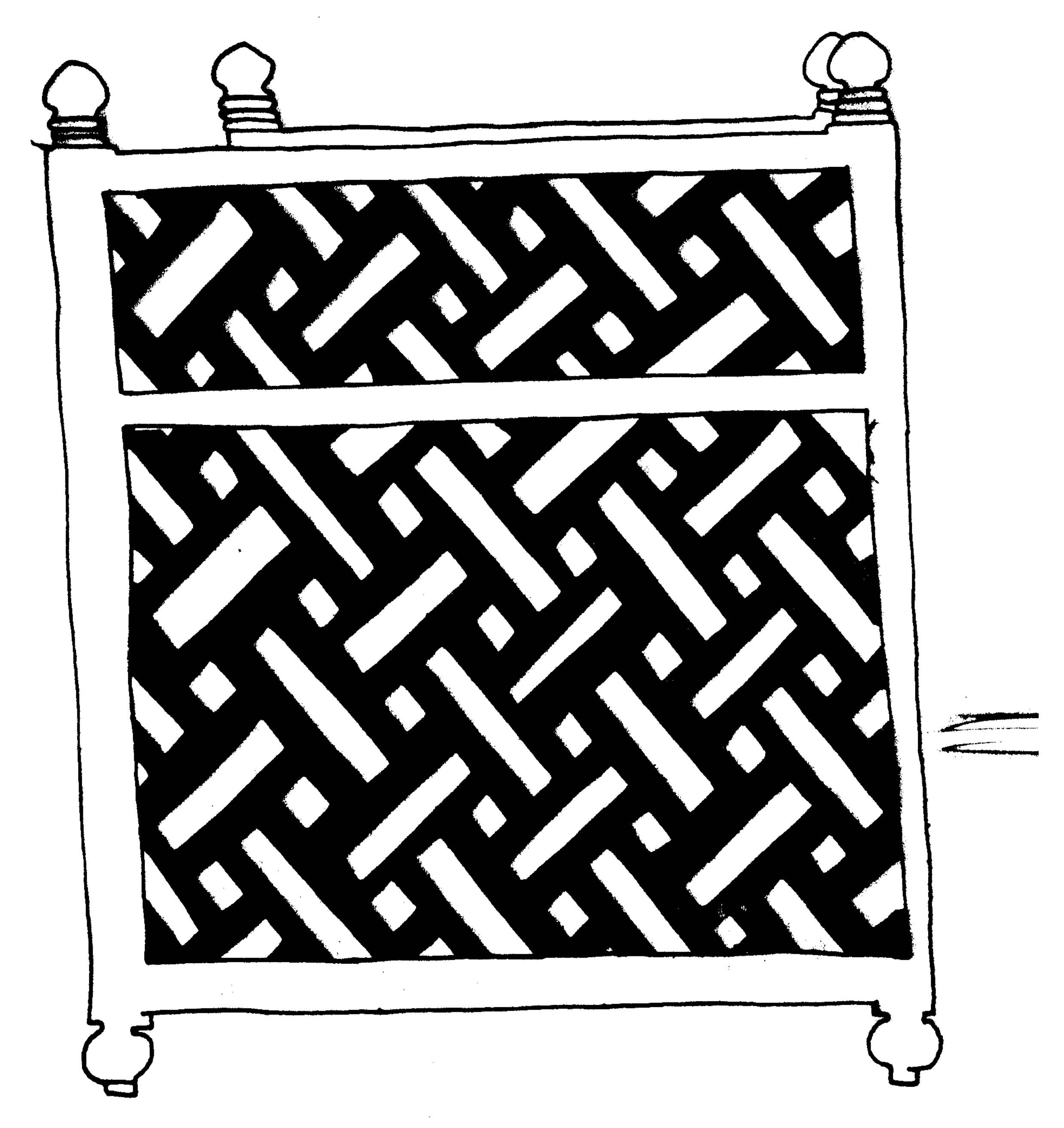
١٦ ـ تفصيل دكة مقرئ مسجد سليمان باشا



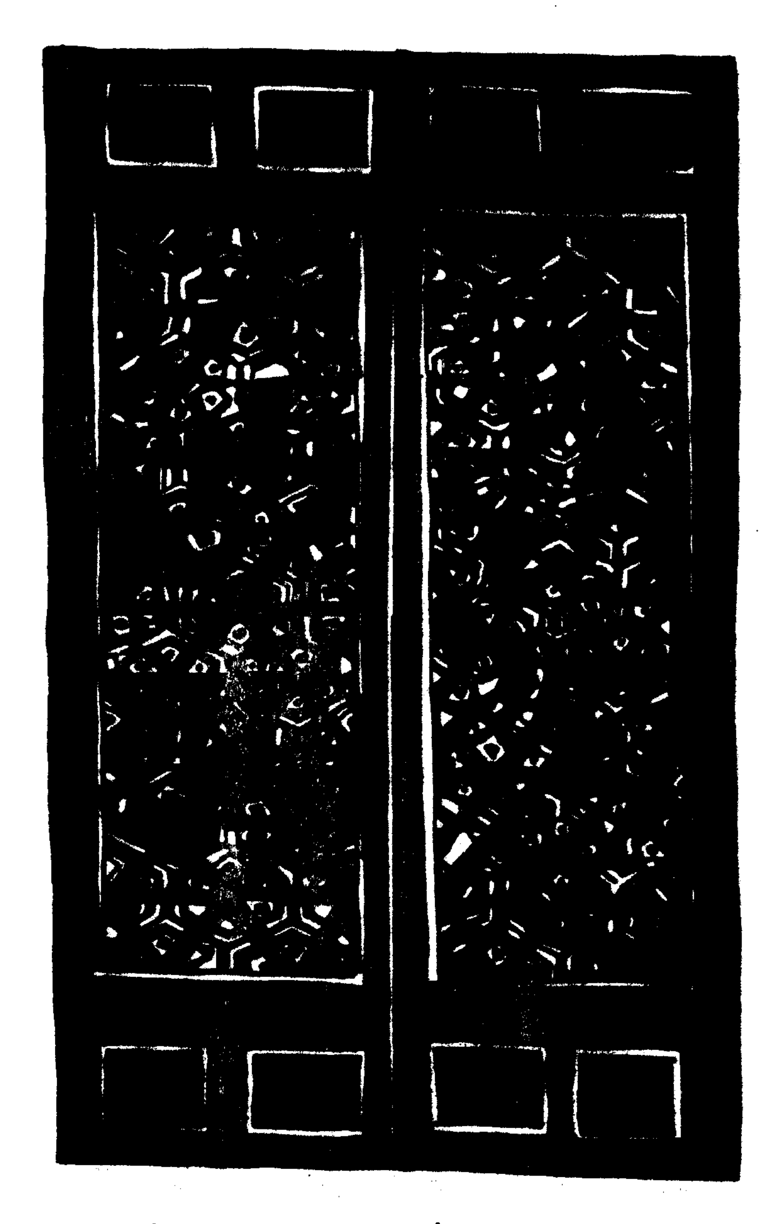
١٧ ـ تفصيل لزخارف منبر مسجد عثمان كتخدا (معقلي معقوف) .



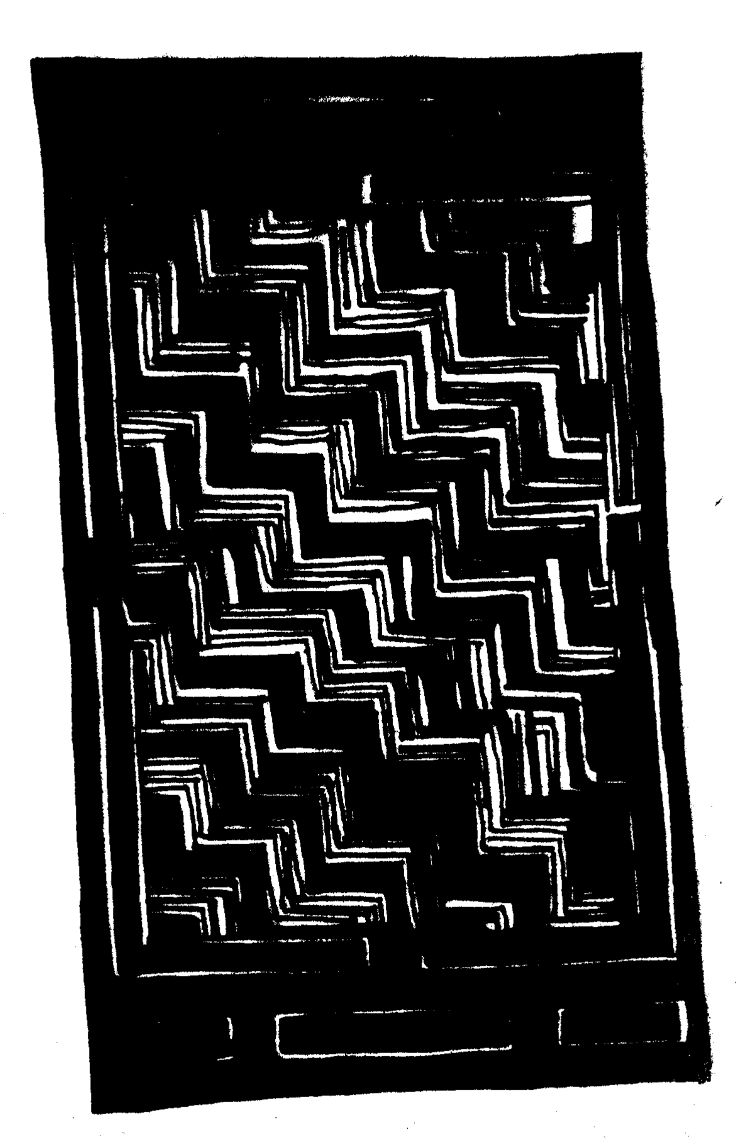
١٨ ـ زخرفة المعقلي القائم .



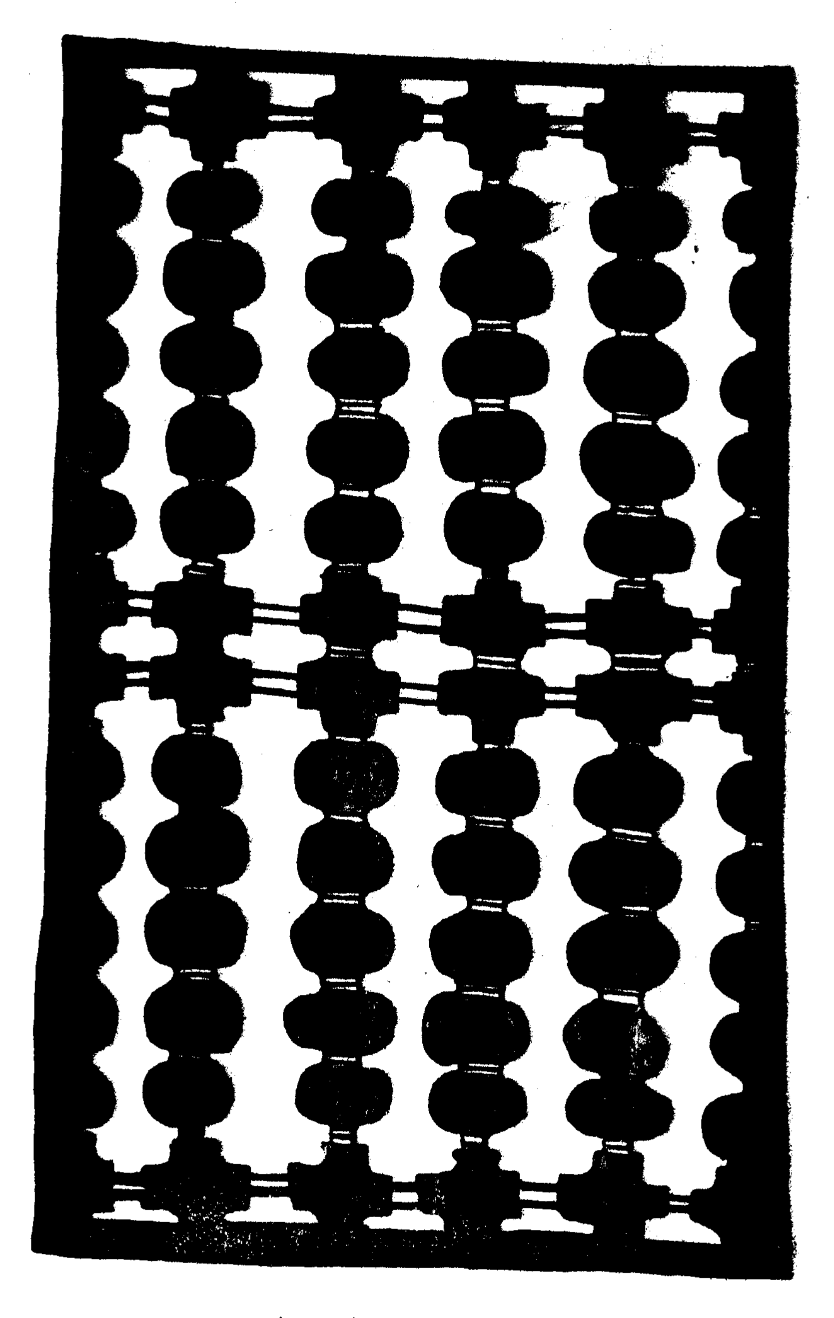
١٩ ـ تفصيل لدكة مقرئ مسجد يوسف أغا الحين (معقلي مائل)



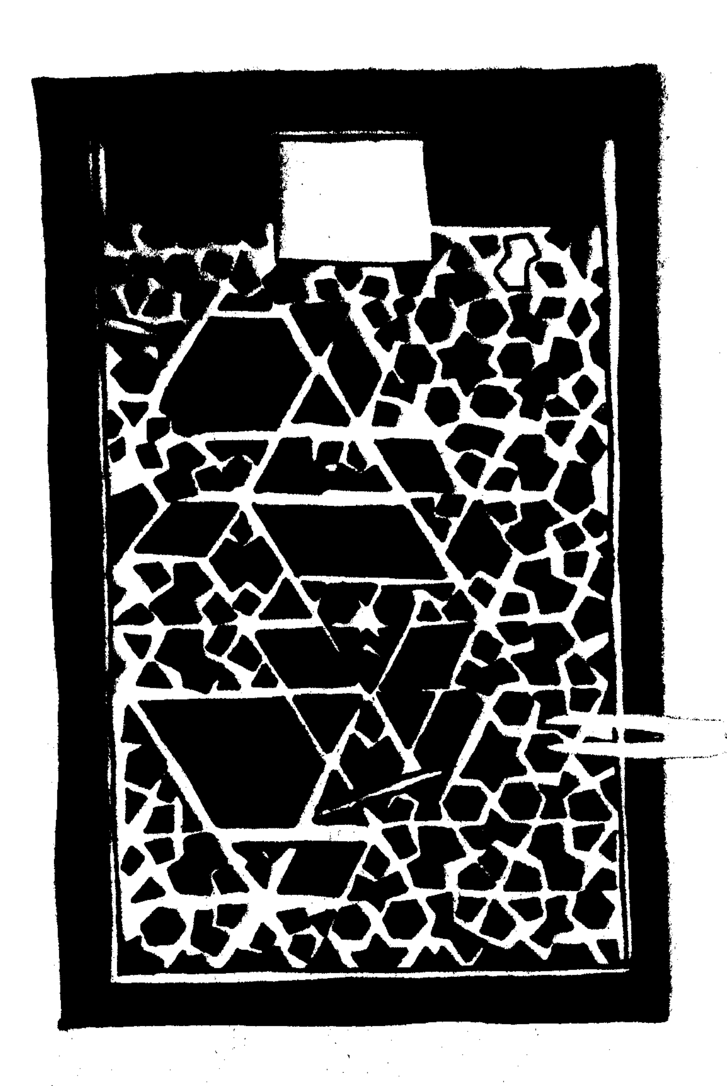
٢٠ ـ تفصيل يوضح زخارف الأبواب الخشبية (مسجد الملكة صفية)



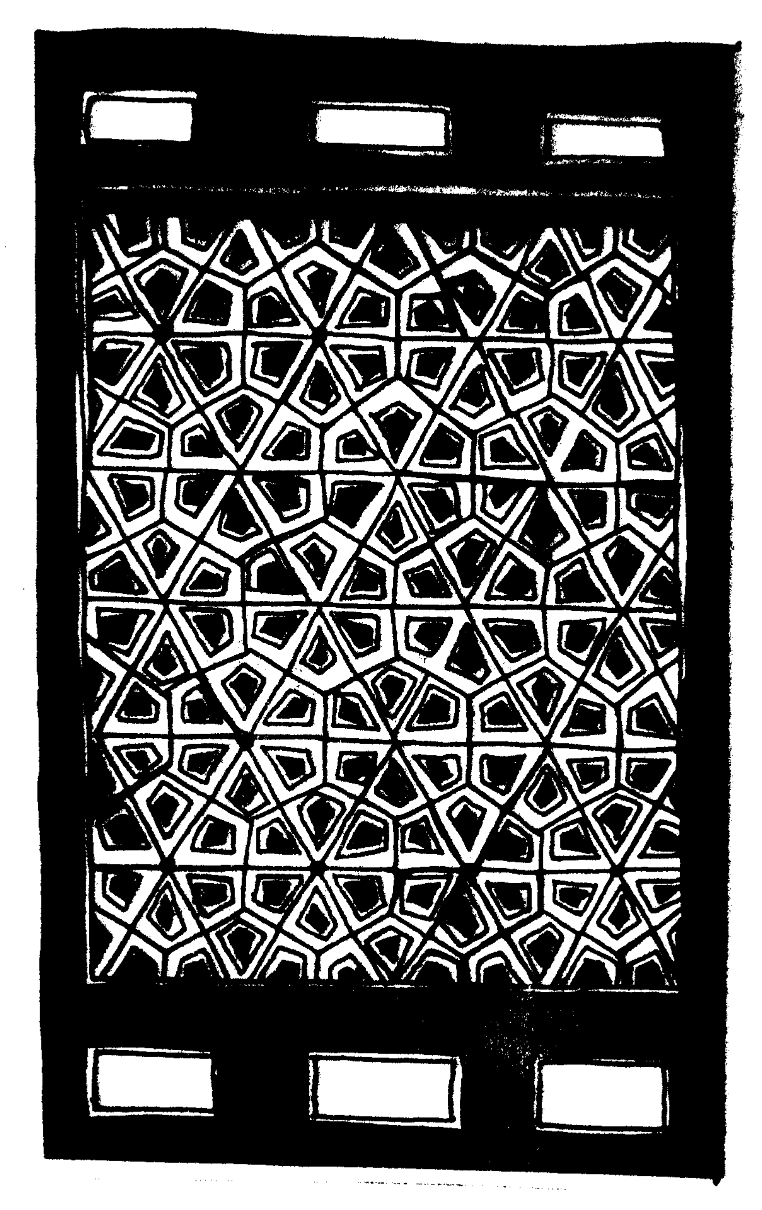
٢١ - تفصيل يوضح زخارف الأبواب الخشبية (مسجد الملكة صفية) .



٢٢ ـ تفصيل لزخارف منبر مسجد ذو الفقار بك .

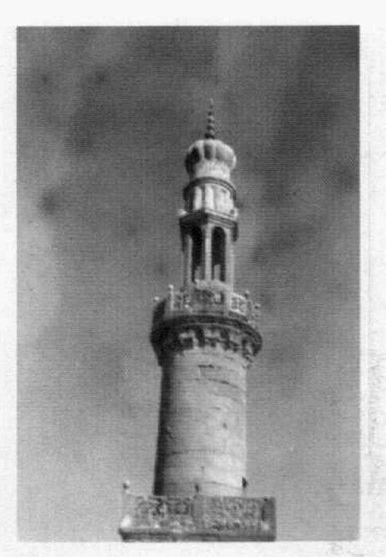


٢٣ ـ تفصيل لزخارف باب سبيل بشير أغا .

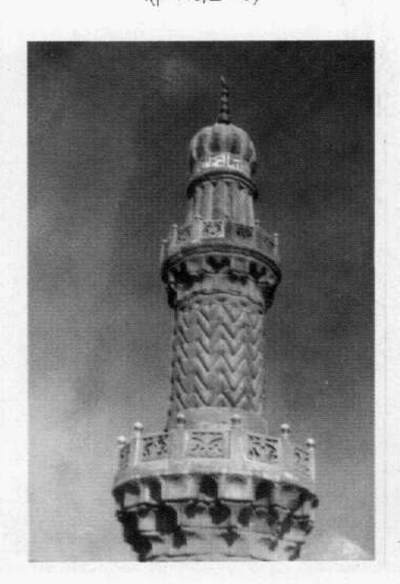


٢٤ ـ تفصيل لزخارف باب مدرسة السلطان محمود .

ثانيًا : اللوحات



لوحة رقم ١ المئذنة الشرقية لمسجد الناصر محمد بالقلعة
(٧٣٥هـ/١٣٣٥م).

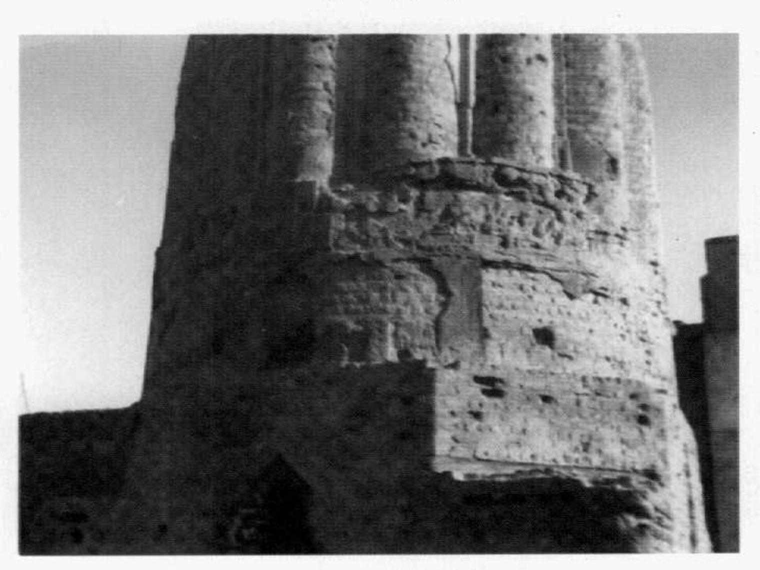


لوحة رقم ٢ المئذنة الغربية لمسجد الناصر محمد بالقلعة.



لوحة رقم ٣ رقبة قبة سبيل الناصر محمد بالنحاسين

(٧٢٧هـ/١٣٢٦م).



لوحة رقم ٤ قبة بن غراب قبل عام

(٨٠٨هـ/١٤٠٨م).



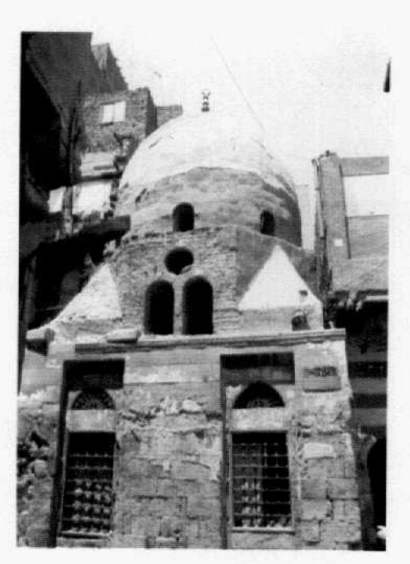
لوحة رقم ٥ رنك خزفى للسلطان الغورى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة.



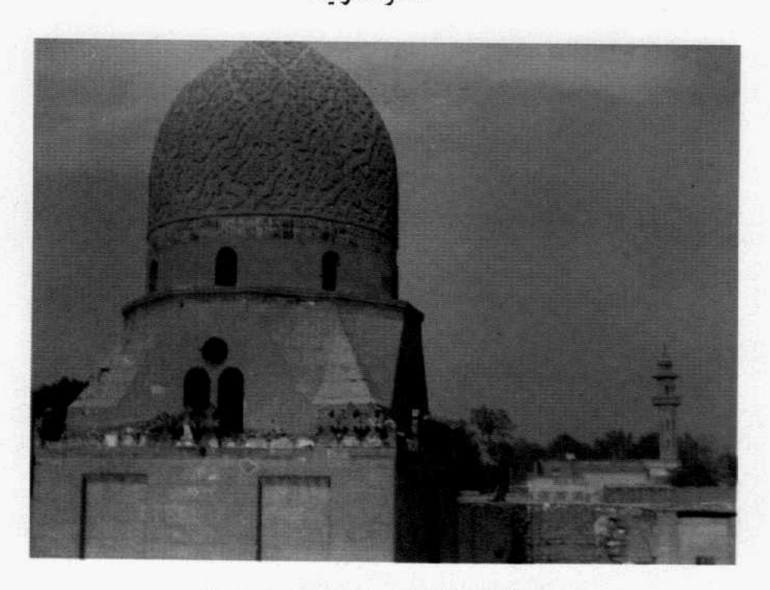
لوحة رقم ٦ مسجد سليمان باشا بالقلعة (٩٣٥هـ/ ١٥٢٨م)
الكسوة الخزفية بالقبة الكبيرة.



لوحة رقم ٧ مسجد سليمان باشا بالقلعة الكسوة الخزفية
بالقباب الصغيرة والملحقات.



لوحة رقم ٨ قبة الشيخ سعود (٩٤١هـ / ١٥٣٤م)
الكسوة الخزفية.



لوحة رقم ٩ قبة الأمير سليمان (٩٥١هـ / ١٥٤٤م)
الكسوة الخزفية برقبة القبة.



لوحة رقم ١٠ بلاطات خزفية محراب مسجد الملكة صفية
(١٠١٩هـ / ١٦١٠م).



لوحة رقم ١١ بلاطات خزفية. واجهة سبيل مصطفى سنان
(١٠٤٠هـ / ١٦٣٠م).



لوحة رقم ١٢ بلاطات خزفية. واجهة سبيل وكتاب أوده باشى (١٠٨٤هـ/١٦٧٣م).



لوحة رقم ١٣ بلاطات خزفية. واجهة سبيل وكتاب أوده باشى.



لوحة رقم ١٤ بلاطات خزفية. الواجهة الجنوبية لسبيل محمد كتخدا الحبشي
(١٠٨٨هـ/ ١٦٧٧م).



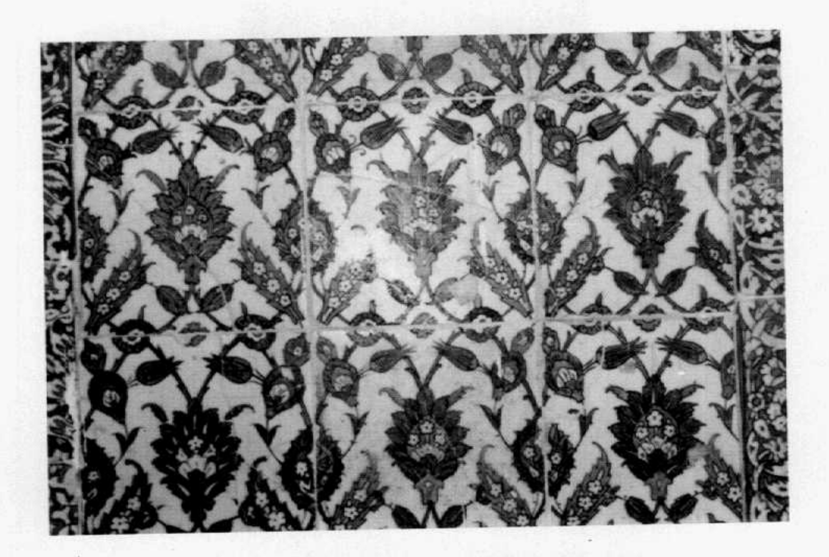
لوحة رقم ١٥ بلاطات خزفية. واجهة سبيل وكتاب حسن أغا كوكليان
(١١٠٦هـ/ ١٦٩٤م).



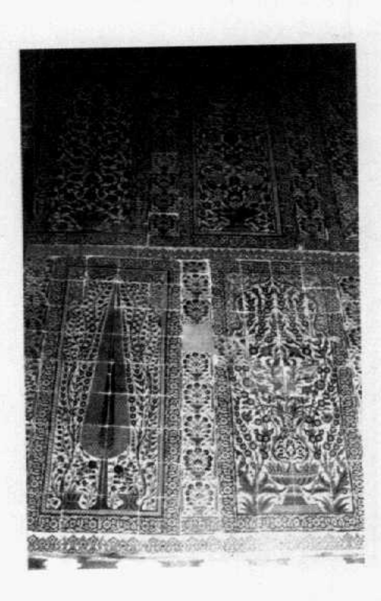
لوحة رقم ١٦ بلاطات خزفية. مسجد آق سنقر (أبراهيم أغا مستحفظان) (١٠٦١-١٠٦٢هـ/ ١٦٥١-١٦٥٢م) جدار القبلة.



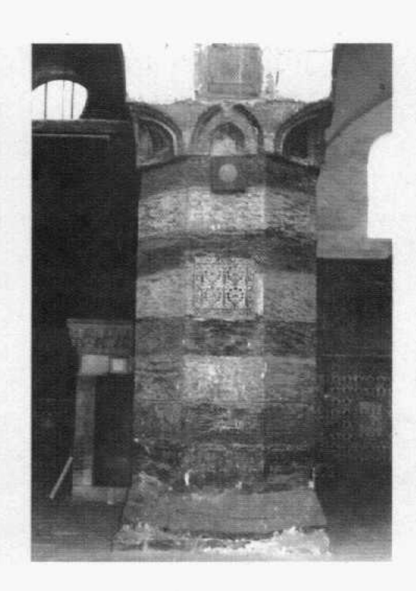
لوحة رقم ١٧ تفصيل من اللوحة السابقة.



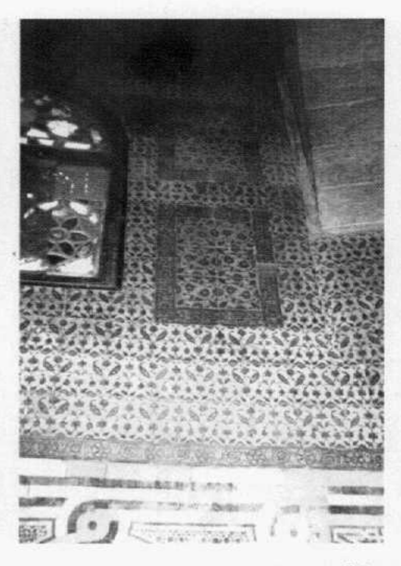
لوحة رقم ١٨ تفصيل من اللوحة السابقة.



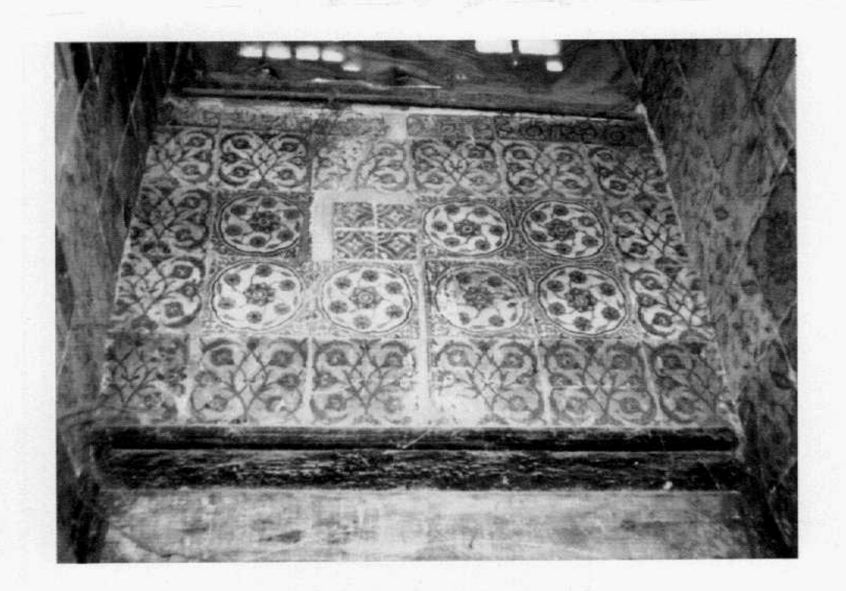
لوحة رقم ١٩ بلاطات خزفية. مدفن إبراهيم أغا مستحفظان.



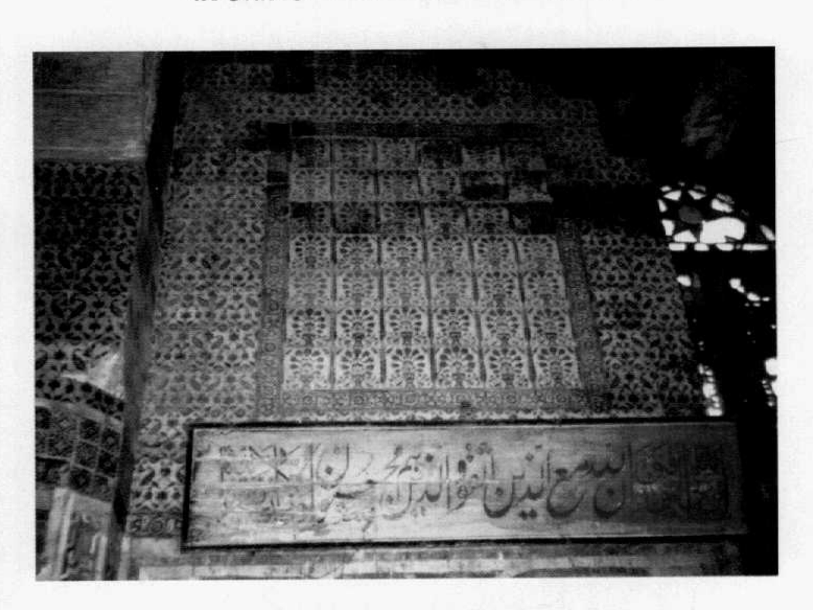
لوحة رقم ٢٠ بلاطات خزفية. مسجد آق سنقر (إبراهيم آغا مستحفظان).



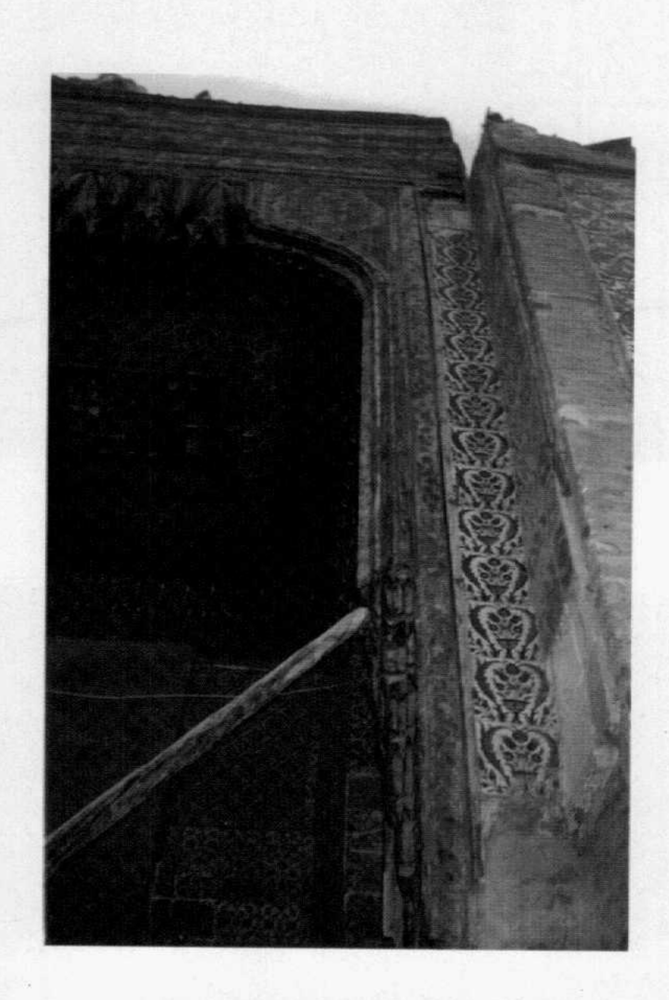
لوحة رقم ٢١ بلاطات خزفية مسجد مصطفى جوربجى ميرزا
(١١١٠هـ/١٦٩٨م).



لوحة رقم ٢٢ بلاطات خزفية. مسجد مصطفى جوربجي ميرزا.



لوحة رقم ٢٣ بلاطات خزفية. مسجد مصطفى جوربجي ميرزا.



لوحة رقم ٢٤ بلاطات خزفية. منزل السادات (١٠٧٠هـ/ ١٦٥٩م)
قاعة أم الأفراح.



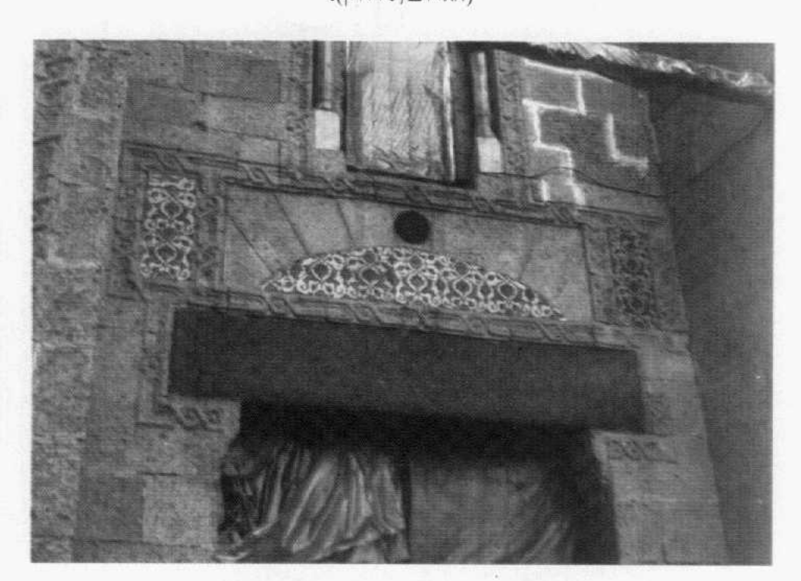
لوحة رقم ٢٥ بلاطات خزفية. محراب جامع الفكهاني
(١١٤١هـ/١٧٢٨م).



لوحة رقم ٢٦ تفصيل من اللوحة السابقة.



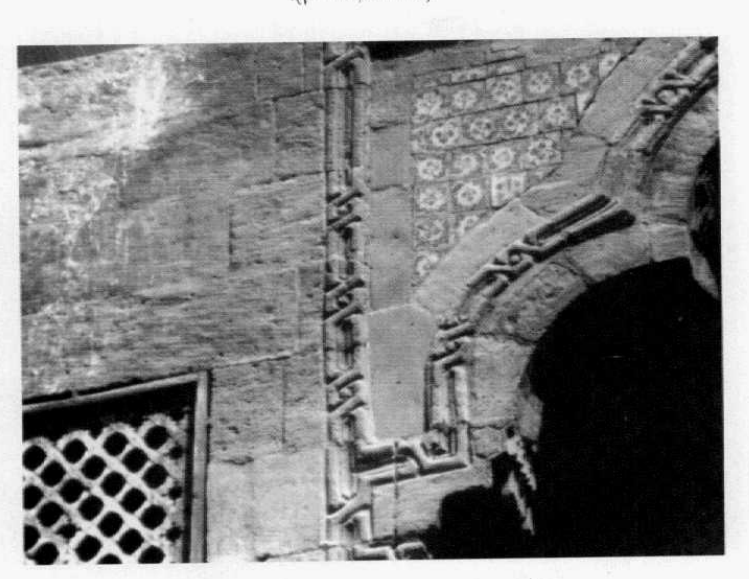
لوحة رقم ٢٧ بلاطات خزفية. مدخل مسجد محمد بك أبو الدهب
(١١٨٨هـ/ ١٧٧٤م).



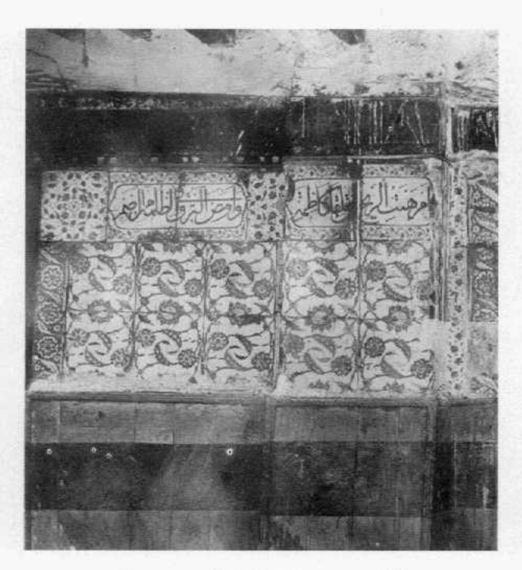
لوحة رقم ٢٨ بلاطات خزفية مدخل مسجد عثمان كتخدا
(١١٤٧هـ/ ١٧٣٤م).



لوحة رقم ٢٩ بلاطات خزفية واجهة سبيل رقية دودو
(١١٧٤هـ/ ١٧٦١م).

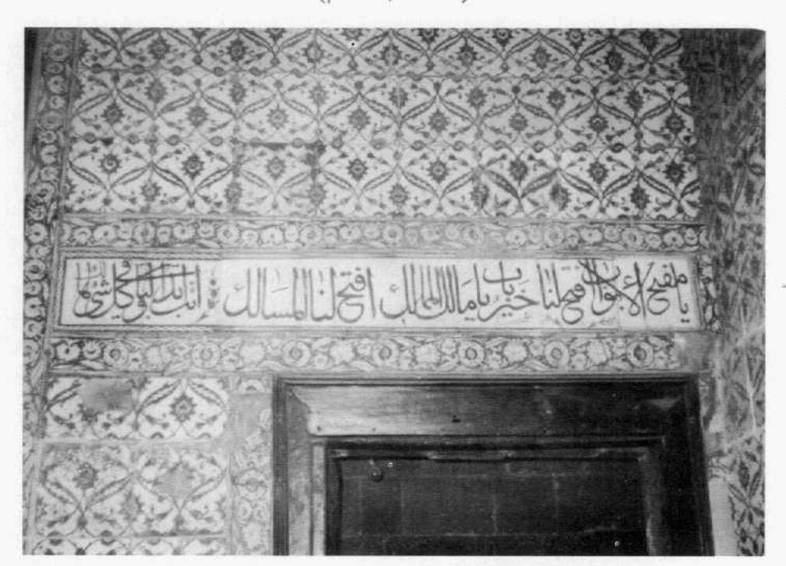


لوحة رقم ٣٠ بلاطات خزفية (زليج) مدخل مسجد العربي
(١١٩٩هـ/ ١٧٨٤م).



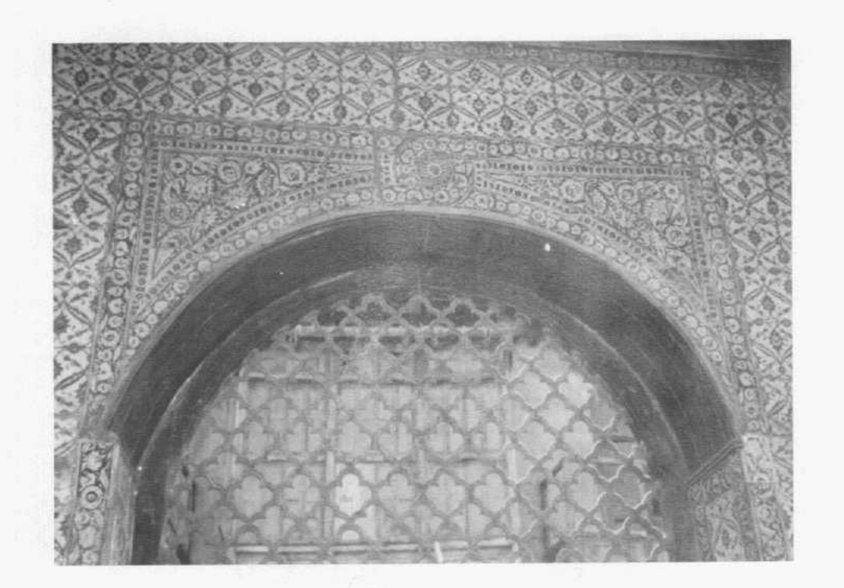
لوحة رقم ٣١ بلاطات خزفية. مسجد الخضيرى

(١١٨١هـ/١٧٦٧م).



لوحة رقم ٣٢ بلاطات خزفية. حجرة سبيل عبد الرحمن كتخدا

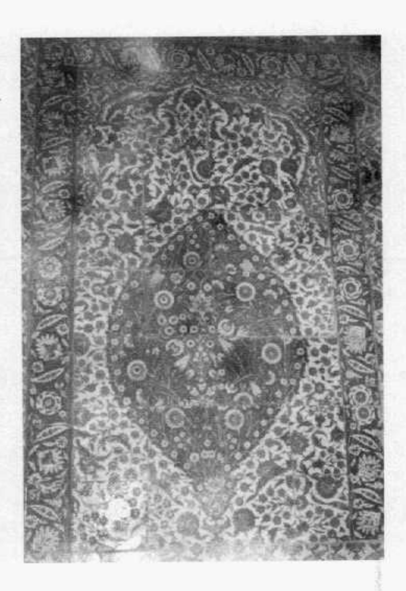
(١١٥٧هـ/١٧٤٤م).



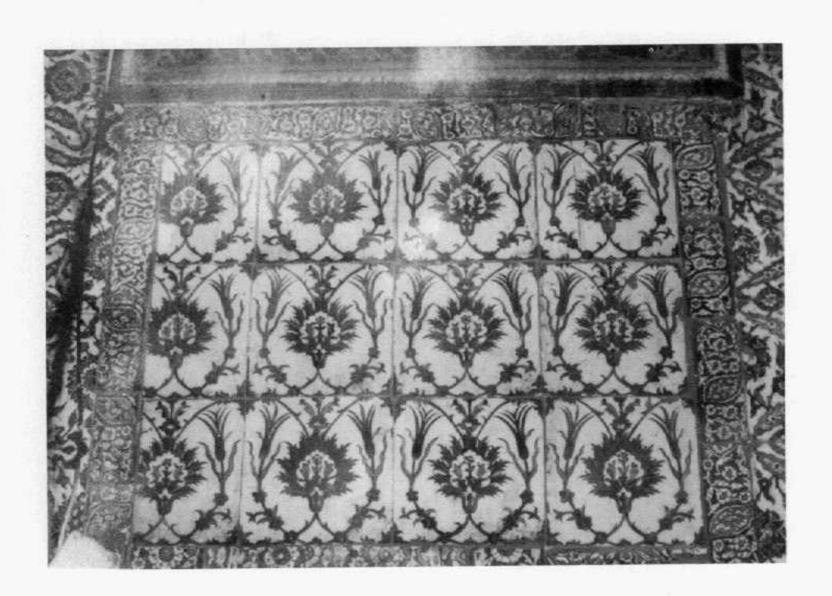
لوحة رقم ٣٣ بلاطات خزفية. حجرة سبيل عبد الرحمن كتخدا.



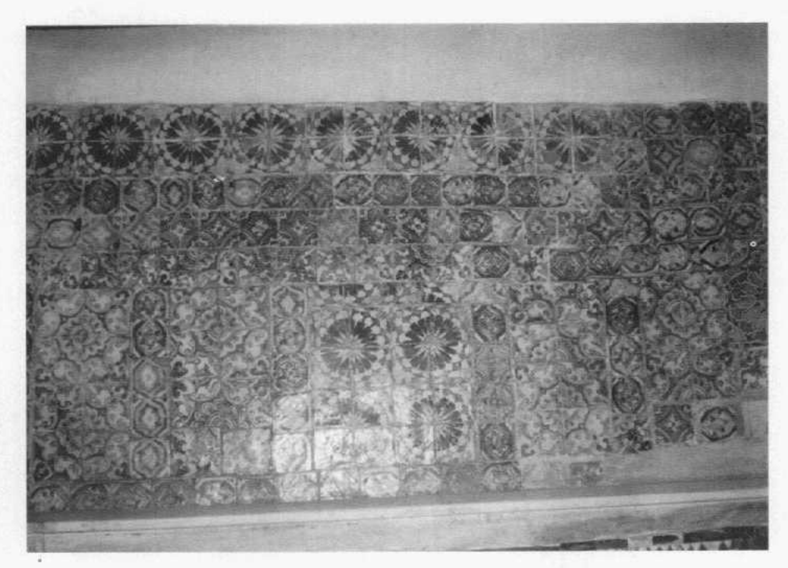
لوحة رقم ٣٤ بلاطات خزفية. حجرة سبيل عبد الرحمن كتخدا.



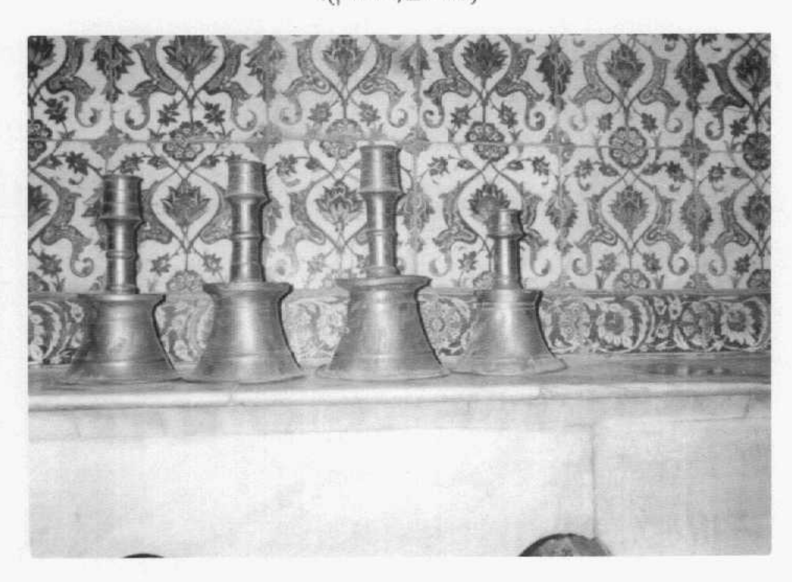
لوحة رقم ٣٥ بلاطات خزفية. حجرة سبيل السلطان محمود.



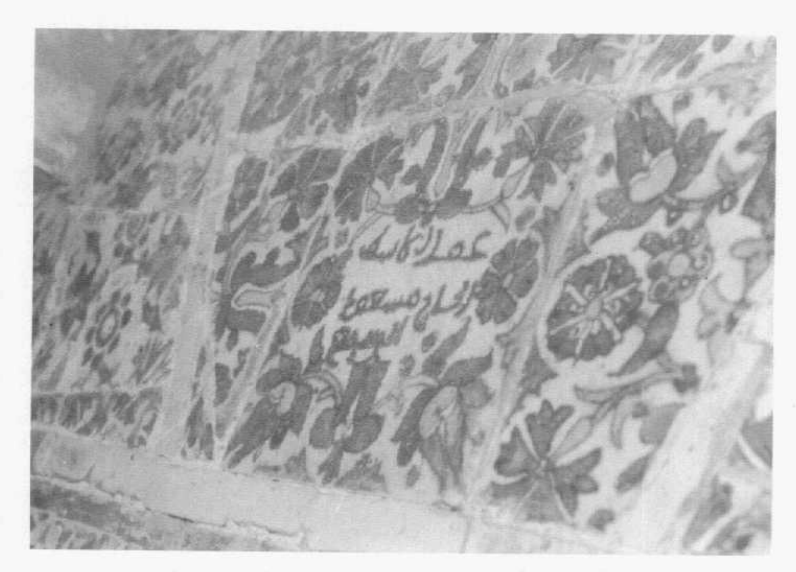
لوحة رقم ٣٦ بلاطات خزفية. حجرة سبيل السلطان محمود.



لوحة رقم ٣٧ بلاطات خزفية. (زليج) منزل زينب خاتون (١١٢٥هـ/١٧١٣م).



لوحة رقم ٣٨ بلاطات خزفية. منزل السحيمى. الحجرة البحرية.



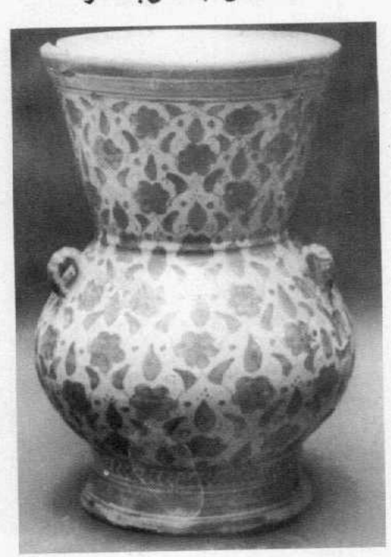
لوحة رقم ٣٩ توقيع الصانع الأسطا الحاج مسعود السبع (مسجد عبد الباقى جوربجى بالأسكندرية (١١٧١هـ/ ١٧٥٧م).



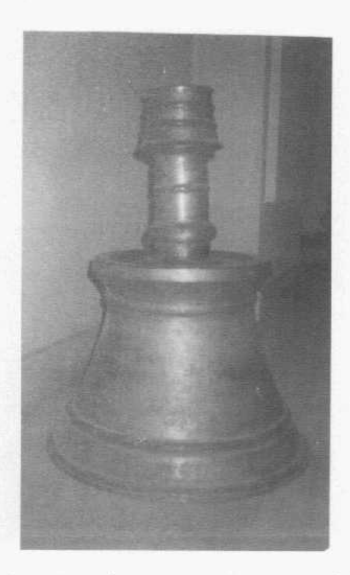
لوحة رقم ٤٠ تجميعه خزفية. مسجد عبد الباقى جوربجى بالأسكندرية.



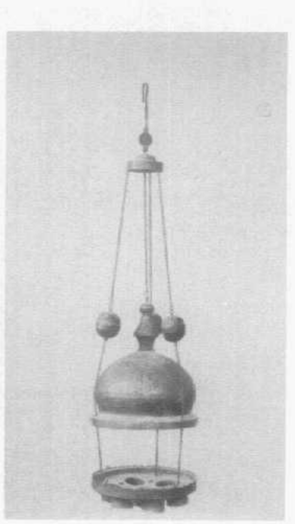
لوحة رقم ٤١ مشكاة خزفية من عمل الزربع سنة ١١٥٥هـ.
متحف الفن الإسلامى بالقاهرة.



لوحة رقم ٤٢ مشكاة خزفية تنسب للزربع. متحف الفن الإسلامى بالقاهرة.



لوحة رقم ٤٣ شمعدان من النحاس المموه بالذهب باسم الوزير سليمان باشا ٩٤٥هـ. متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.



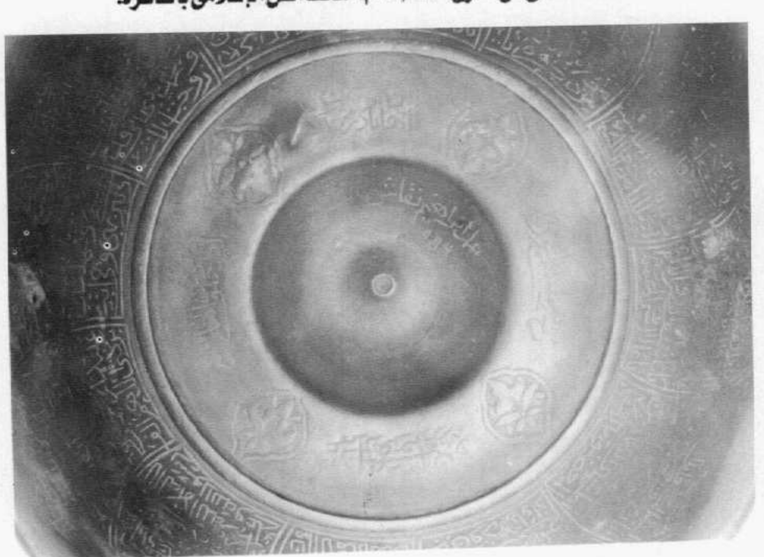
لوحة رقم ٤٤ ثريا من النحاس الأصفر باسم المعلم ناصر الدين النحاس. متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



لوحة رقم ٤٥ تفصيل من اللوحة السابقة.



لوحة رقم ٤٦ ثريا من النحاس الأصفر باسم الحاج محمود الضراب فى النحاس النصف الثانى من القرن ١٠هـ/ ١٦م. متحف الفن الإسلامى بالقاهرة.



لوحة رقم ٤٧ طاسة خضة من النحاس تحمل اسم صانعها إبراهيم نقاش وتاريخ سنة ٩٥٩ هـ. متحف الفن الإسلامى بالقاهرة.



لوحة رقم ٤٨ شمعدان من النحاس باسم شيخ الإسلام التى برمق.
القرن (١١هـ/ ١٧م) متحف الفن الإسلامى بالقاهرة.



لوحة رقم ٤٩ صحن من النحاس باسم الشيخ أبو الفرج وتاريخ
سنة ١٠٤٢هـ. متحف الفن الإسلامى بالقاهرة.



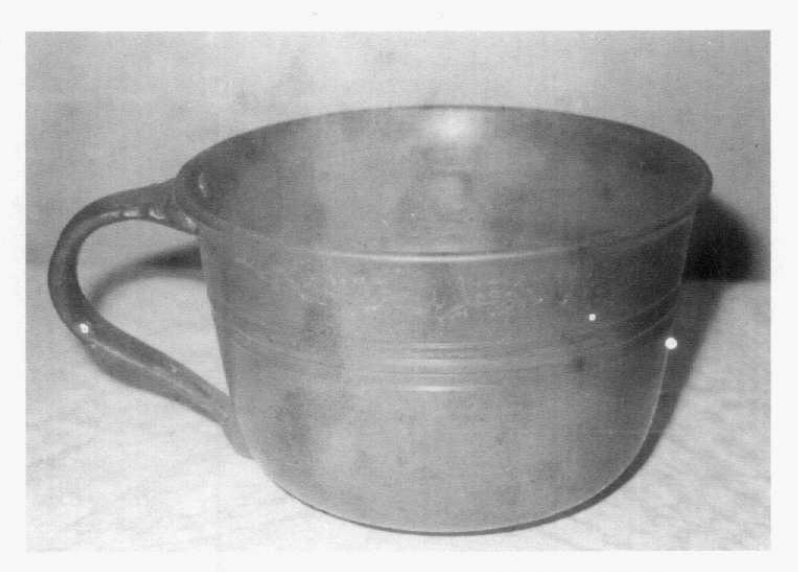
لوحة رقم ٥٠ شمعدان من النحاس الأصفر من مسجد السيدة عائشة.
القرن (١٢هـ/ ١٨م) متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.



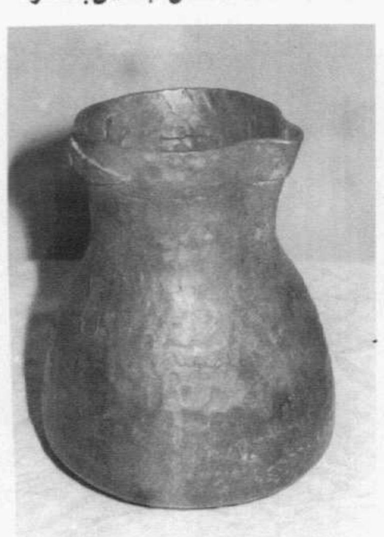
لوحة رقم ٥١ شمعدان من النحاس الأصفر من مدرسة السلطان محمود بالحبانية. القرن ١٢هـ/ ١٨م. متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.



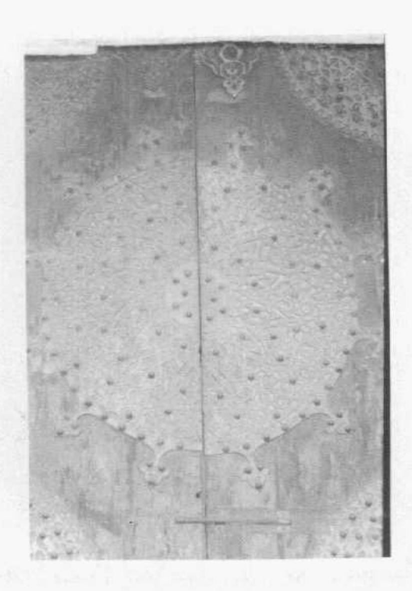
لوحة رقم ٥٢ شمعدان من النحاس من مسجد السيد أحمد البدوى.
نهاية القرن ١٢هـ/ ١٨م متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.



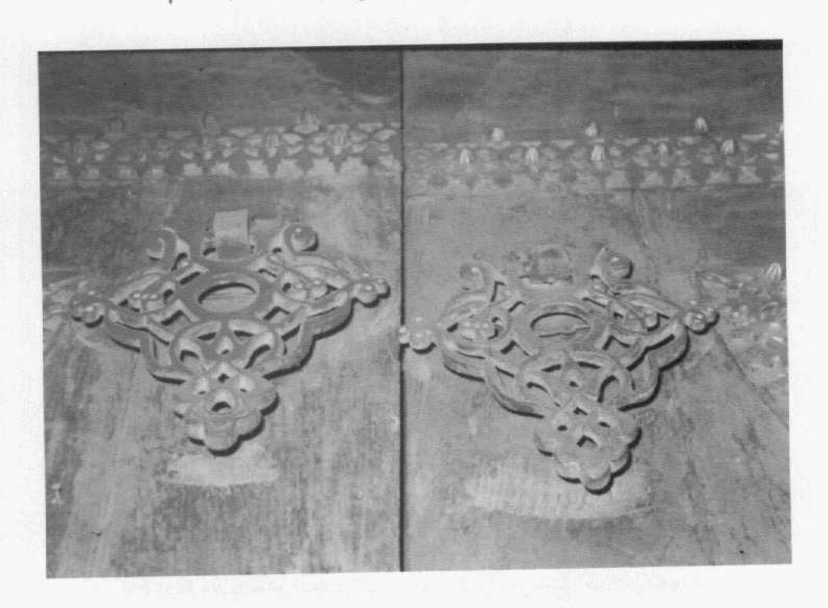
لوحة رقم ٥٣ طاسة شرب من سبيل السلطان محمود بالحبانية مؤرخة سنة ١١٦٤ هـ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة.



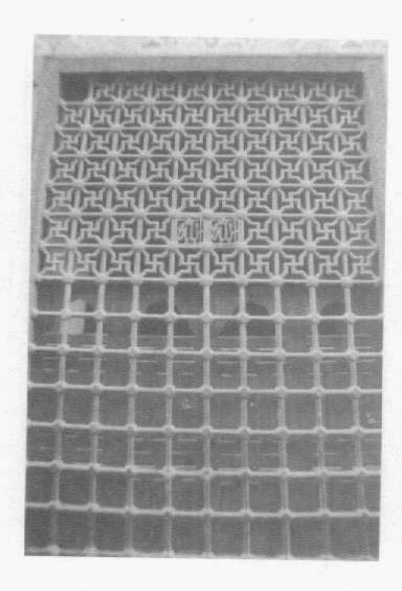
لوحة رقم ٥٤ بطة من النحاس الأحمر لزوم القهوة من سبيل السلطان محمود بالحبانية عمل أحمد أغا سنة ١٢١٢ هـ. متحف الفن الإسلامى بالقاهرة.



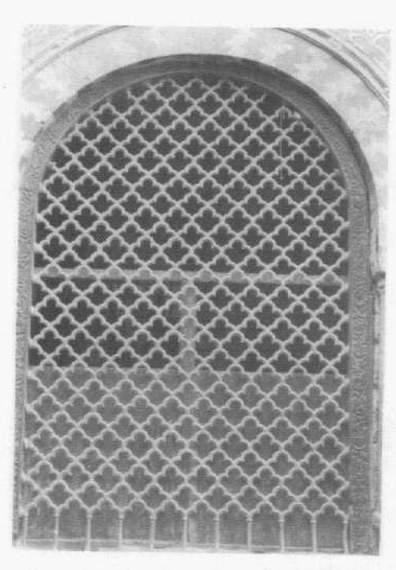
لوحة رقم ٥٥ باب مصفح مسجد عثمان كتخدا ١١٤٧هـ/ ١٧٣٤م.



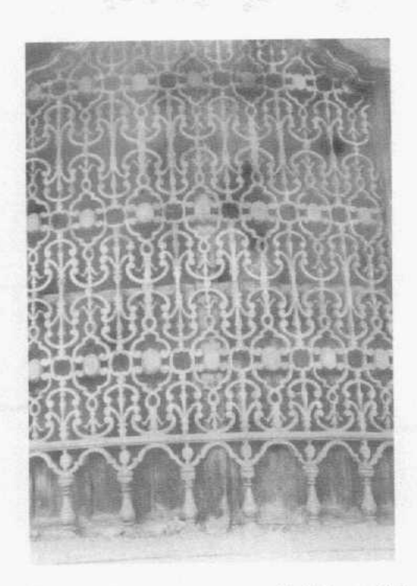
لوحة رقم ٥٦ تفصيل من اللوحة السابقة.



لوحة رقم ٥٧ تغشية سبيل خسرو باشا بالنحاسين (٩٤٢هـ/ ١٥٣٥م).

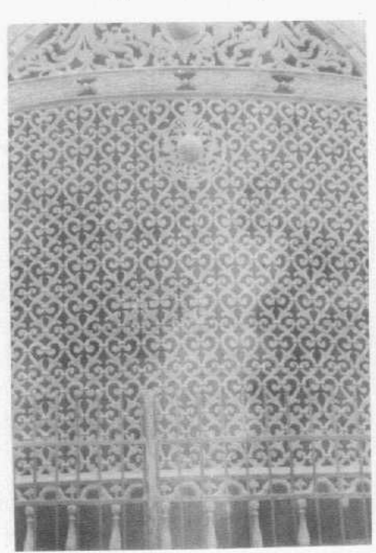


لوحة رقم ٥٨ تغشية سبيل عبد الرحمن كتخدا بالنحاسين
(١١٥٧هـ/ ١٧٤٤م).



لوحة رقم ٥٩ تغشية سبيل السلطان مصطفى بالسيدة زينب

(١١٧٣هـ/ ١٧٥٩م).

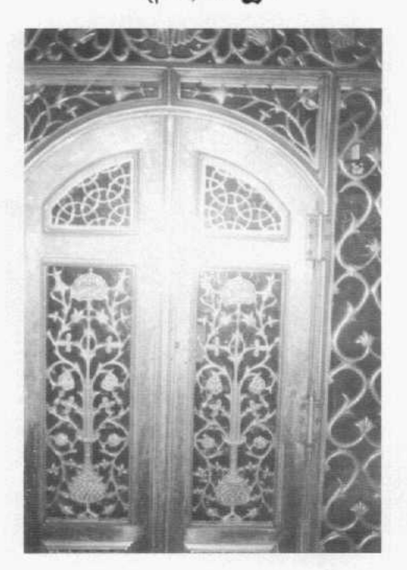


لوحة رقم ٦٠ تغشية سبيل رقية دودو بسوق السلاح

(١١٧٤هـ/ ١٧٦١م).



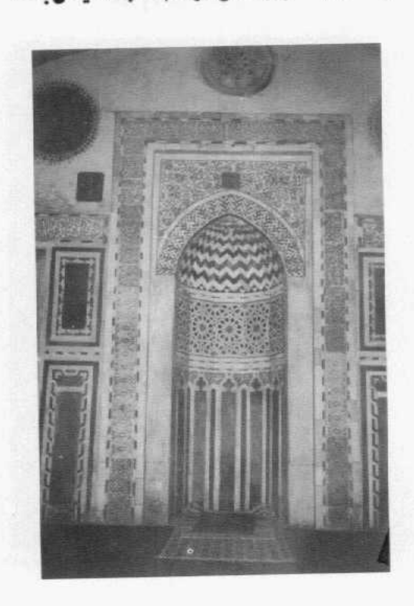
لوحة رقم ٦١ مقصورة من النحاس الأصفر بمسجد السيدة عائشة قرن ١٢هـ/١٨م).



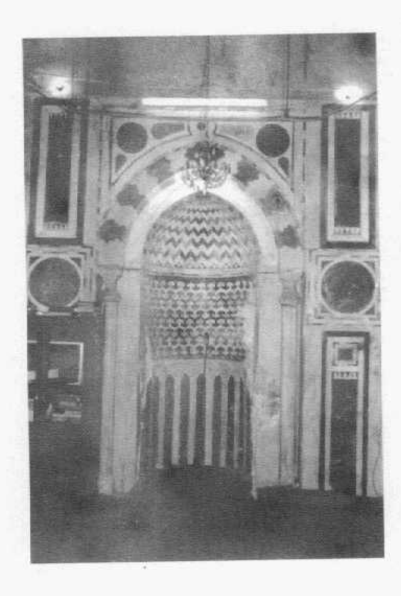
لوحة رقم ٦٢ باب المقصورة السابقة.



لوحة رقم ٦٣ وزرات من الرخام مسجد سليمان باشا.



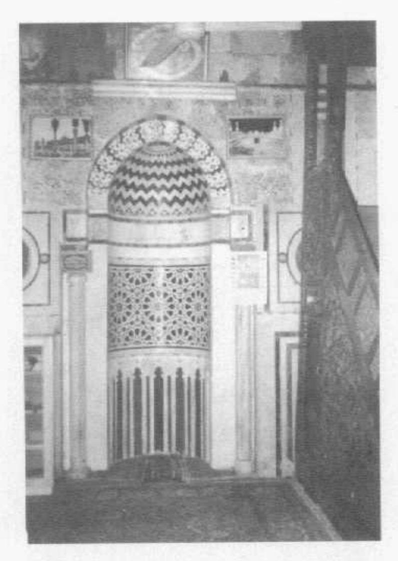
لوحة رقم ٦٤ محراب مسجد سليمان.



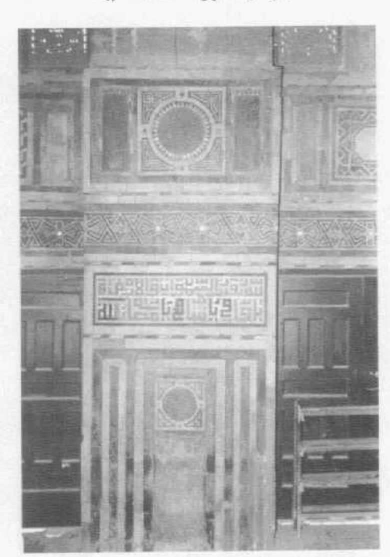
لوحة رقم ٦٥ محراب مسجد داود باشا (٩٥٥هـ/ ١٥٤٨م).



لوحة رقم ٦٦ محراب مسجد سنان باشا (٩٧٩هـ/ ١٥٧١م).



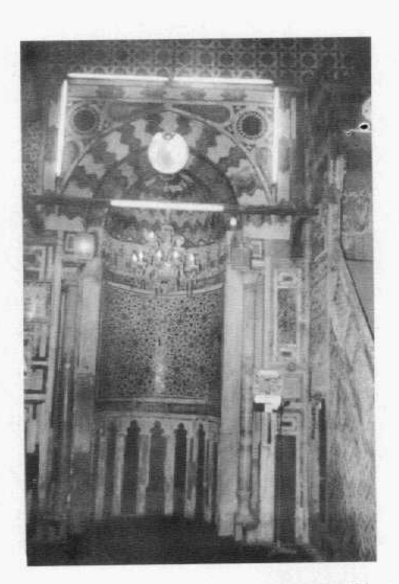
لوحة رقم ٦٧ محراب مسجد محب الدين أبو الطيب
(أوائل القرن ١٠هـ/ ١٦م).



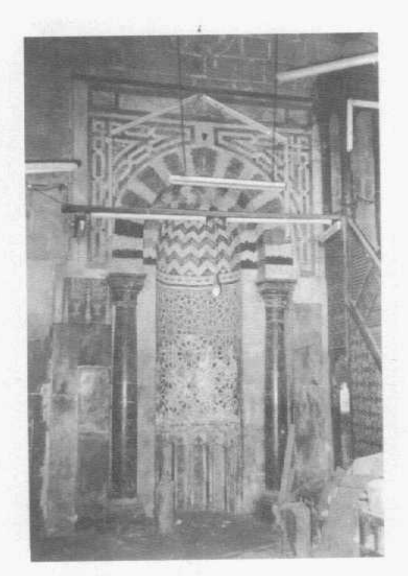
لوحة رقم ٦٨ وزرات من الرخام مسجد البرديني
(١٠٢٥-١٠٣٨هـ ١٦١٦-١٦٢٩م).



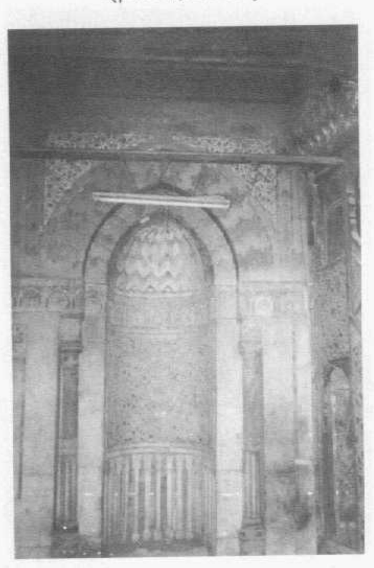
لوحة رقم ٦٩ محراب مسجد البرديني.



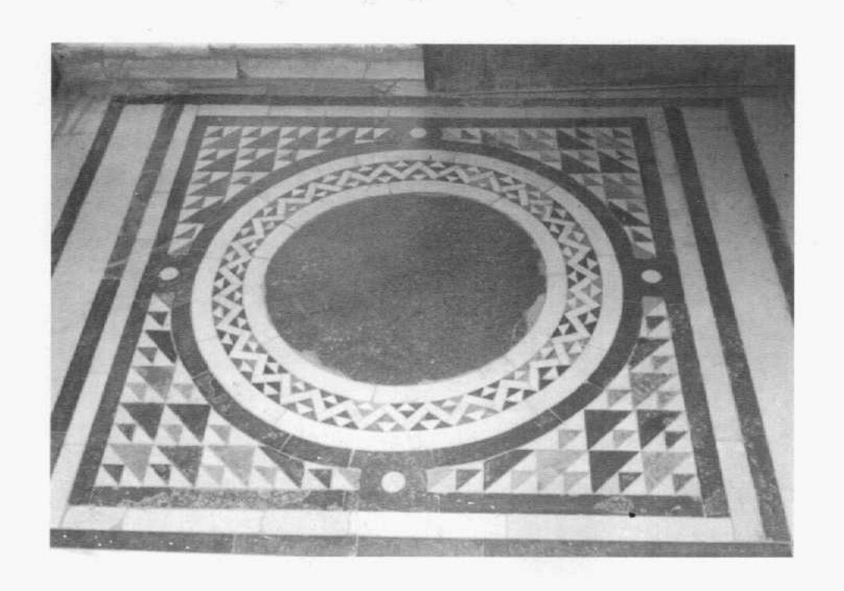
لوحة رقم ٧٠ محراب مسجد مصطفى جوربجي ميرزا
(١١١٠هـ/١٦٩٨م).



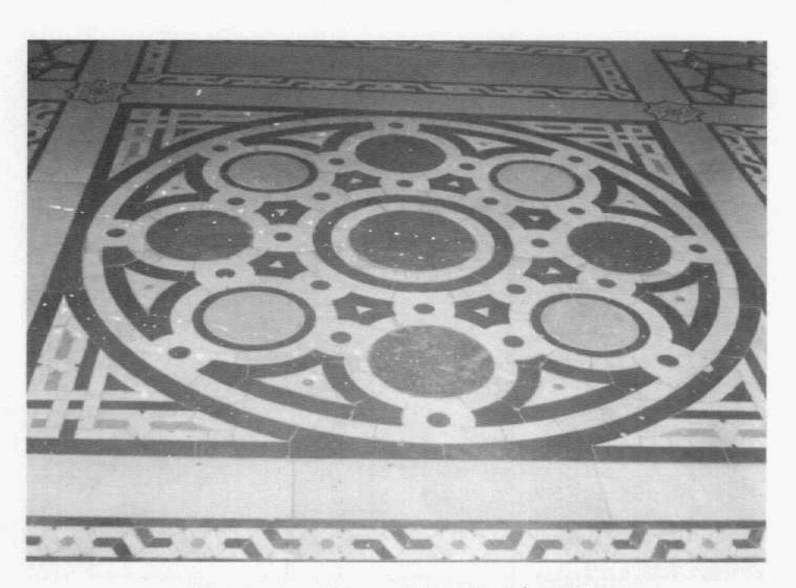
لوحة رقم ٧١ محراب مسجد عثمان كتخدا (الكخيا) (١١٤٧هـ/ ١٧٣٤م).



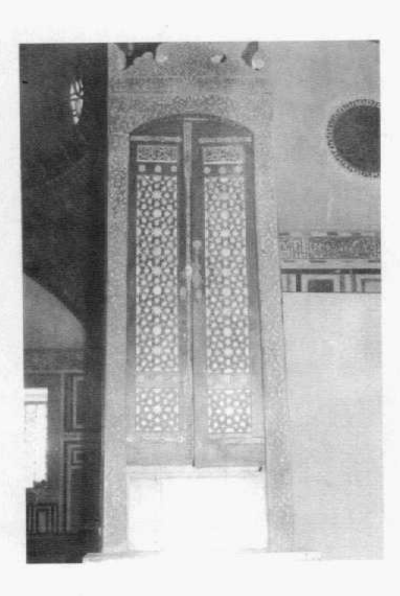
لوحة رقم ٧٢ محراب مسجد محمود محرم (١٢٠٨هـ/ ١٧٩٣م).



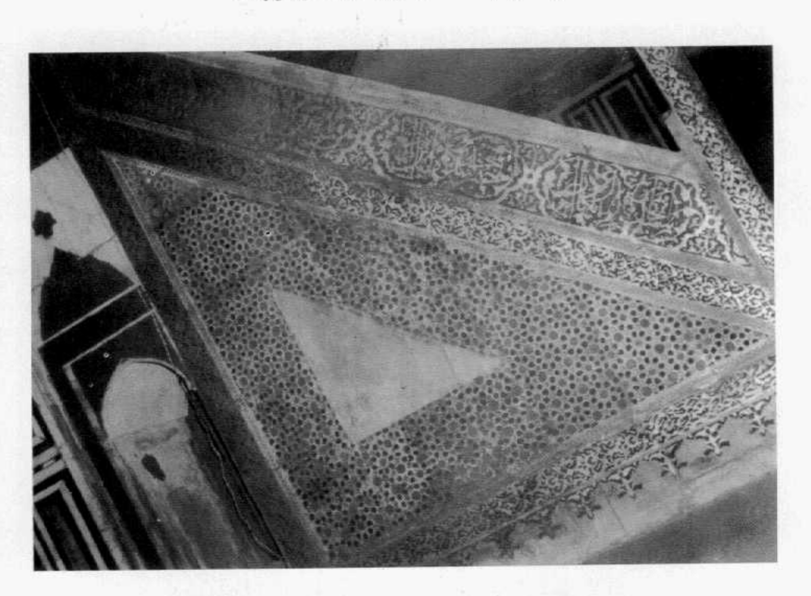
لوحة رقم ٧٣ أرضية صحن مسجد سليمان باشا.



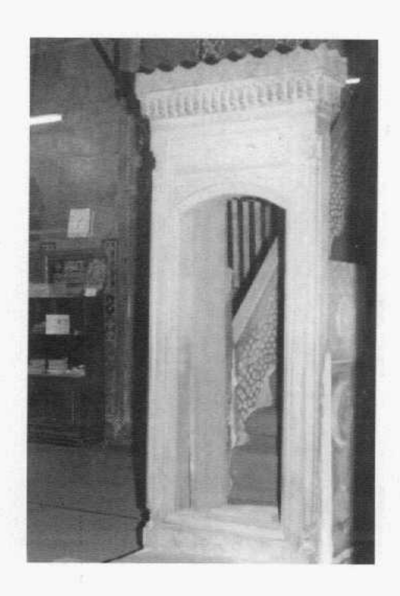
لوحة رقم ٧٤ أرضية القاعة الكبرى بمنزل جمال الدين الذهبى
(١٠٤٤هـ/١٦٣٧م).



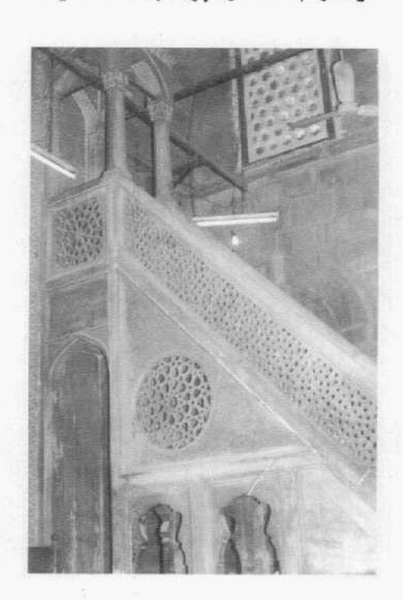
لوحة رقم ٧٥ صدر منبر مسجد سليمان باشا.



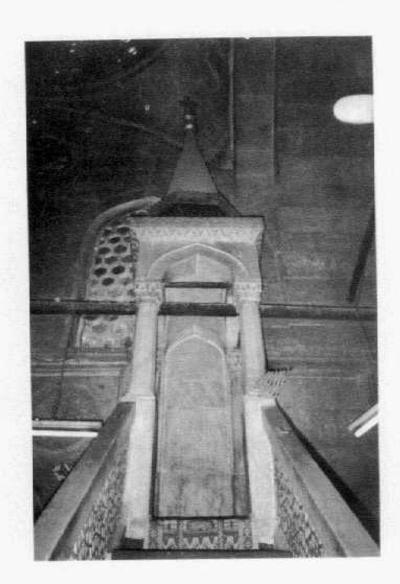
لوحة رقم ٧٦ ريشة منبر مسجد سليمان باشا.



لوحة رقم ٧٧ صدر منبر مسجد الملكة صفية.



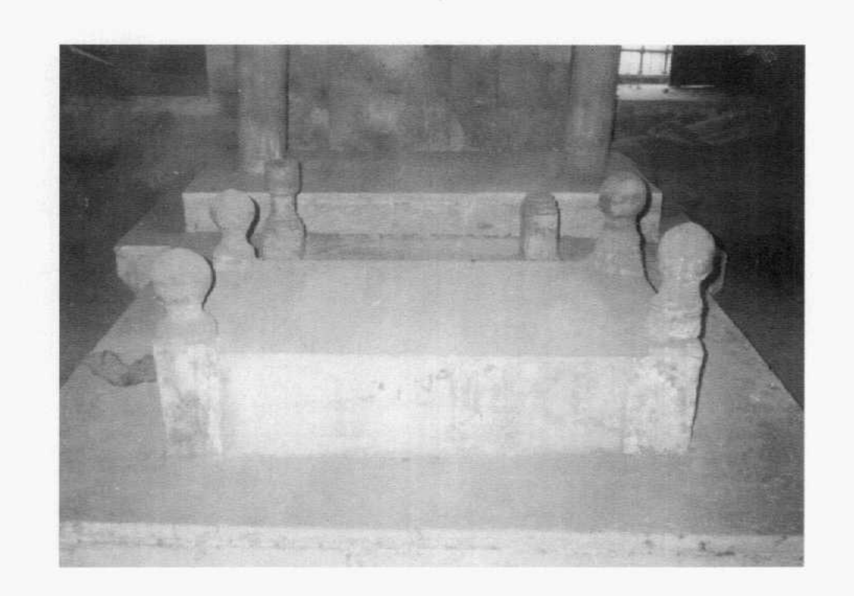
لوحة رقم ٧٨ ريشة منبر مسجد الملكة صفية.



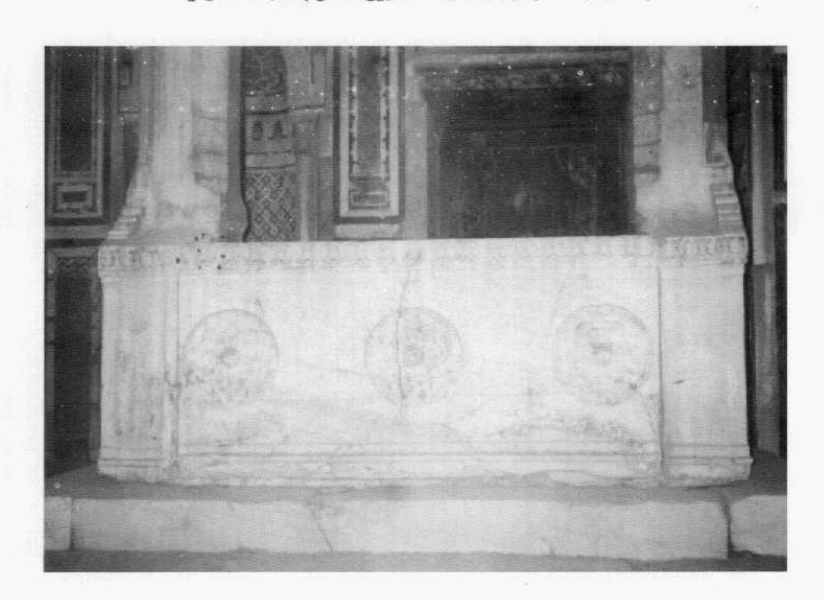
لوحة رقم ٧٩ جوسق منبر مسجد الملكة صفية.



لوحة رقم ٨٠ مزولة رخامية من عمل الوزير أحمد (١١٦٣هـ).



لوحة رقم ٨١ تراكيب رخامية. الضريح الملحق بمسجد المحمودية.



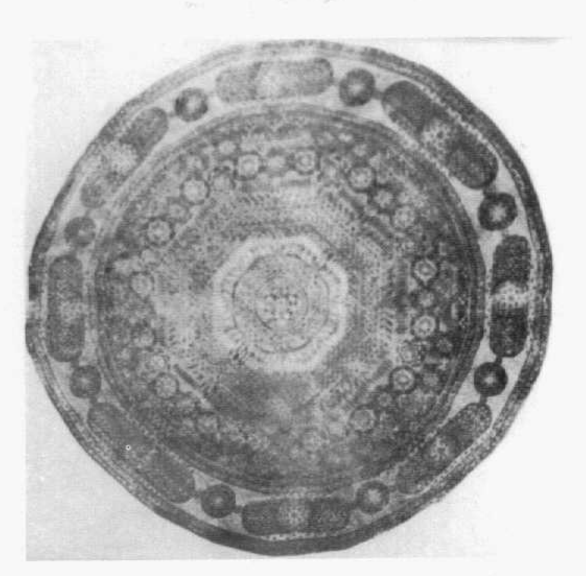
لوحة رقم ٨٢ تركيبة رخامية. مدفن إبراهيم أغا مستحفظان.



لوحة رقم ٨٣ تركيبة رخامية. المدفن الملحق بمسجد سليمان باشا بالقلعة.



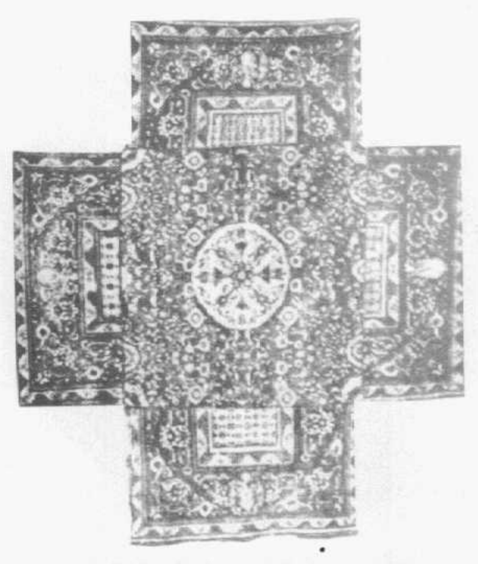
لوحة رقم ٨٤ تركيبة رخامية. المدفن الملحق بمسجد سليمان باشا بالقلعة.



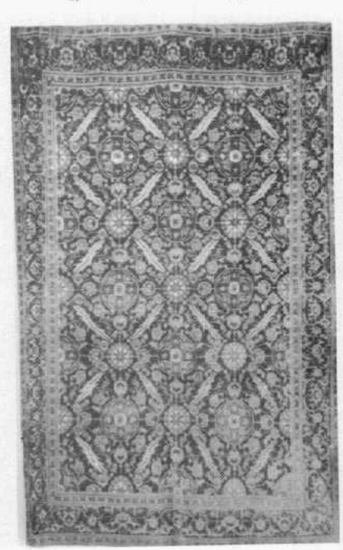
لوحة رقم ٨٥ سجادة مستديرة من صناعة القاهرة.
(القرن ١٠هـ/١٦م).



لوحة رقم ٨٦ سجادة من صناعة القاهرة متأثرة بالزخارف العثمانية
(القرن ١٠-١١هـ/ ١٦-١٧م).



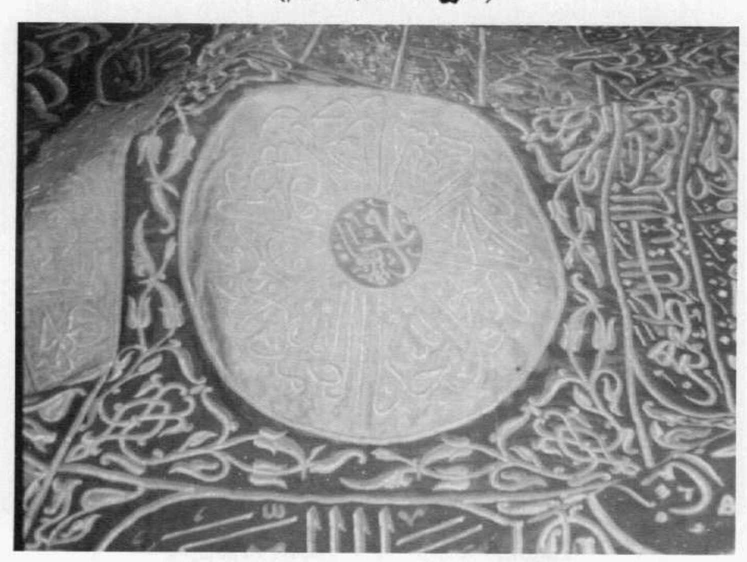
لوحة رقم ٨٧ سجادة من صناعة القاهرة تأخذ الشكل الصليبى
(القرن ١٠-١١هـ/١٦-١٧م).



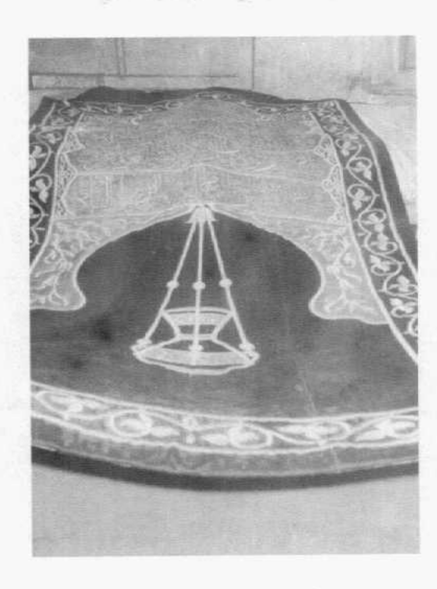
لوحة رقم ٨٨ سجادة من صناعة القاهرة متعددة الصرر. القرن
(١١هـ/١٧م).



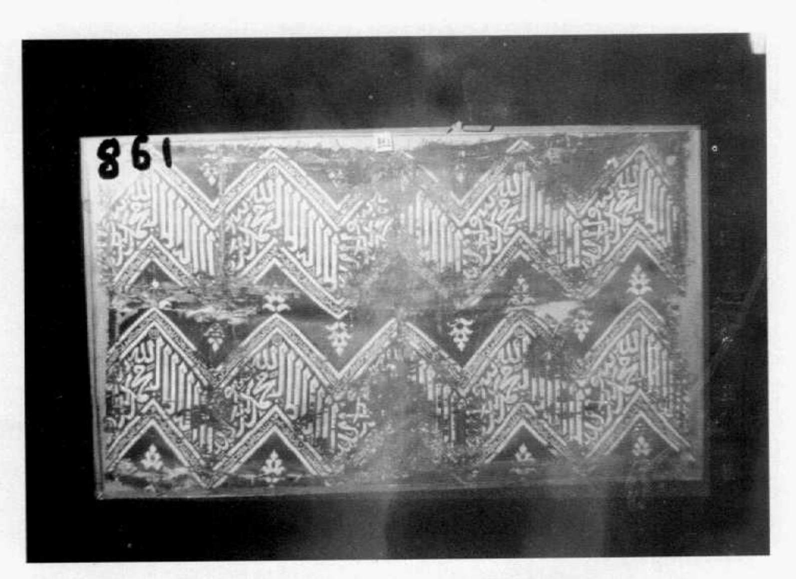
لوحة رقم ٨٩ سجادة من صناعة القاهرة متأثرة بالزخارف العثمانية (القرن ١٠-١١هـ/١٦-١٧م).



لوحة رقم ٩٠ ستر من ستور الكعبة (متحف المنيل بالقاهرة).

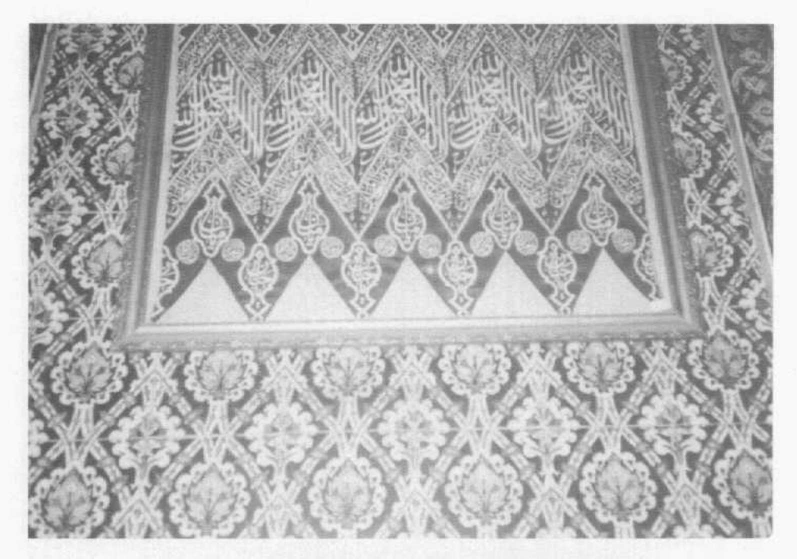


لوحة رقم ٩١ ستارة باب المنبر (متحف المنيل بالقاهرة).

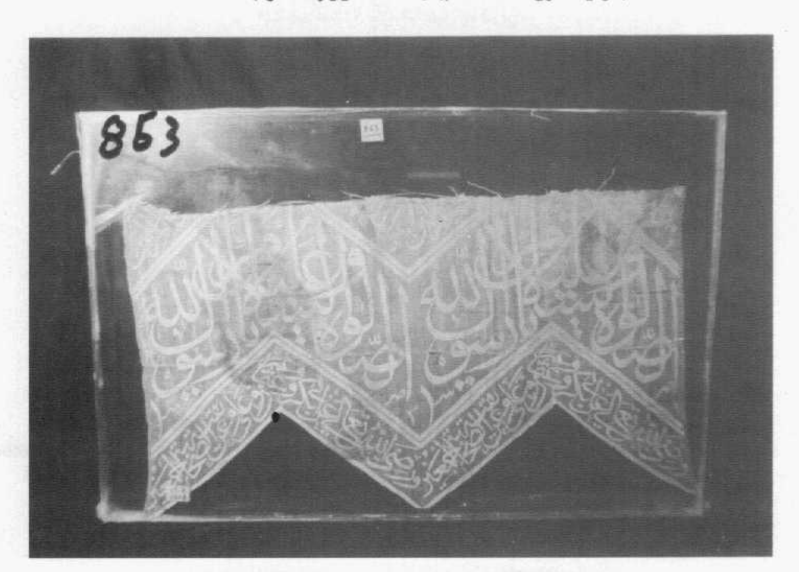


لوحة رقم ٩٢ قطعة من نسيج الكسوة الداخلية للكعبة

(مصر القرن ١١هـ/١٧م) (متحف كلية الآثار. جامعة القاهرة).



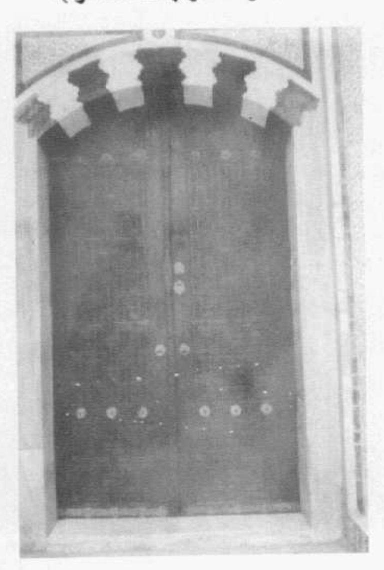
لوحة رقم ٩٣ قطعة من نسيج الكسوة الداخلية للكعبة
(تركيا القرن ١٢ هـ/١٨م) (متحف المنيل بالقاهرة).



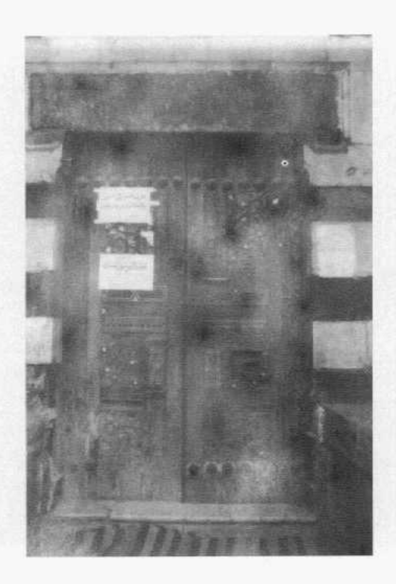
لوحة رقم ٩٤ جزء من ستر تابوت (مصر القرن ١٢هـ/١٨م)
(متحف كلية الآثار. جامعة القاهرة).



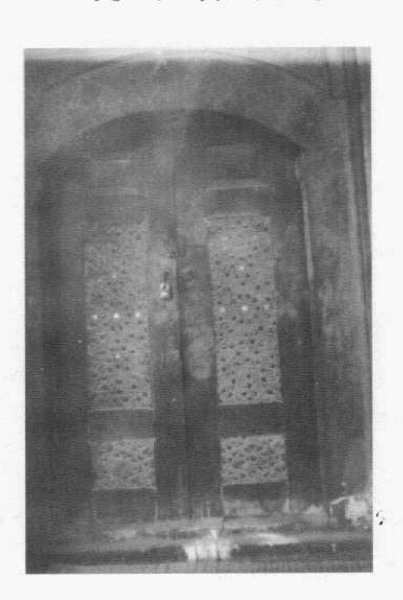
لوحة رقم ٩٥ مفرش من الحرير المطرز (مصر القرن ١١هـ/١٧م) متحف كلية الآثار. جامعة القاهرة).



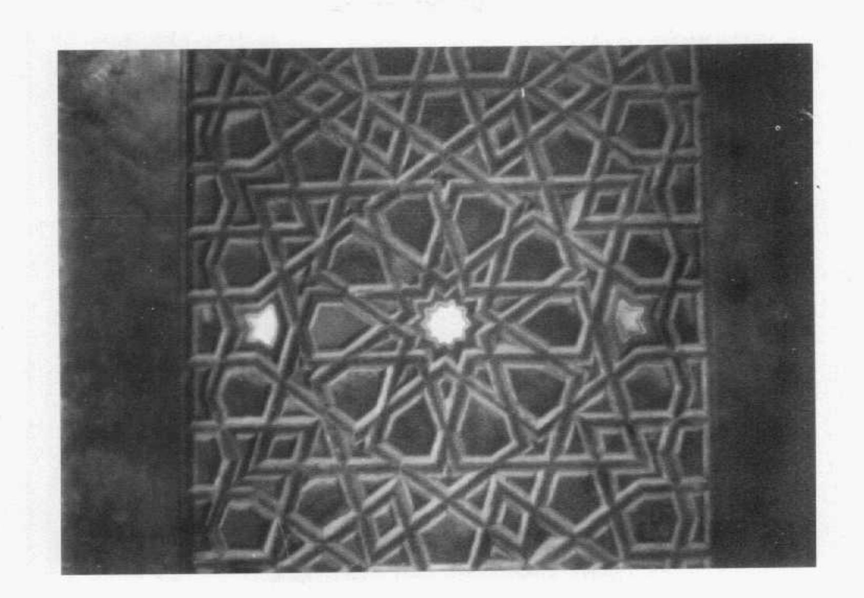
لوحة رقم ٩٦ باب مسجد سليمان باشا.



لوحة رقم ٩٧ باب مسجد داود باشا.



لوحة رقم ٩٨ الباب الغربى المؤدى لبيت الصلاة بمسجد الملكة صفية.



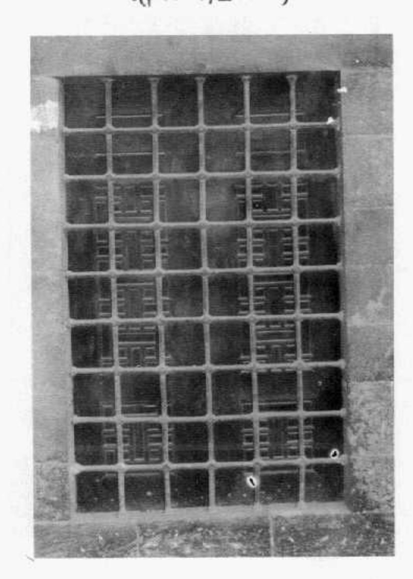
لوحة رقم ٩٩ تفصيل من اللوحة السابقة.



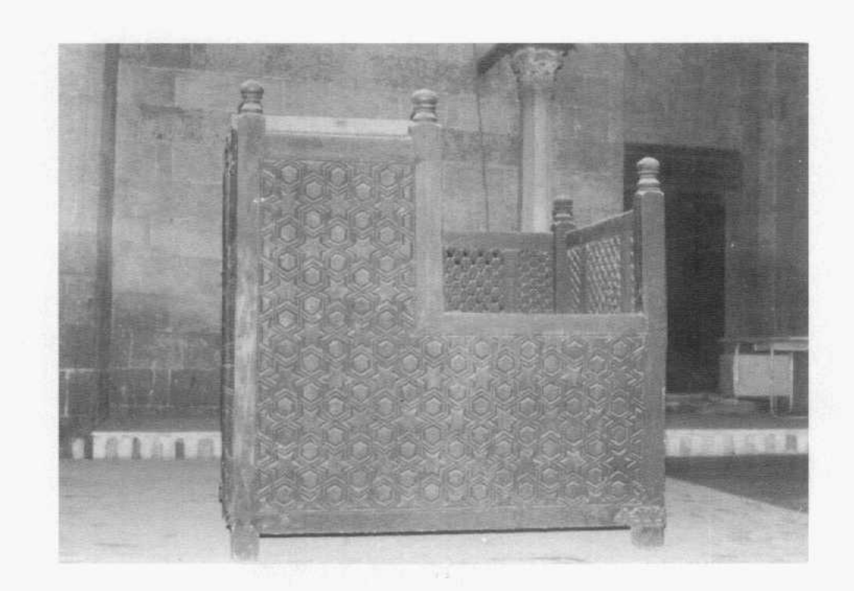
لوحة رقم ١٠٠ باب مسجد يوسف اغا الحين
(١٠٣٥هـ/ ١٦٢٥م).



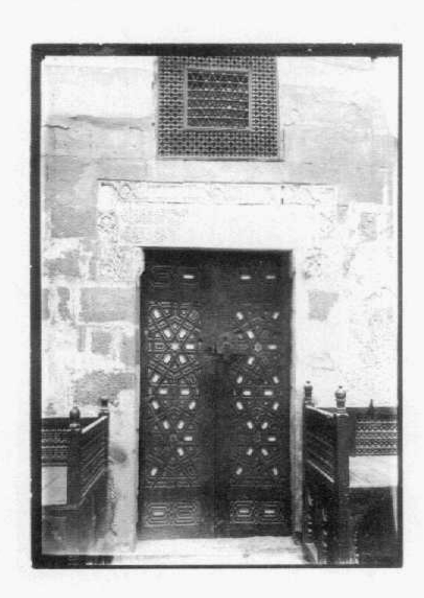
لوحة رقم ١٠١ باب سبيل إبراهيم بك المناسترلى (١١٢١هـ/١٧٠٩م).



لوحة رقم ١٠٢ نافذة بالجدار الشمالى الغربى لبيت صلاة مسجد الملكة صفية.



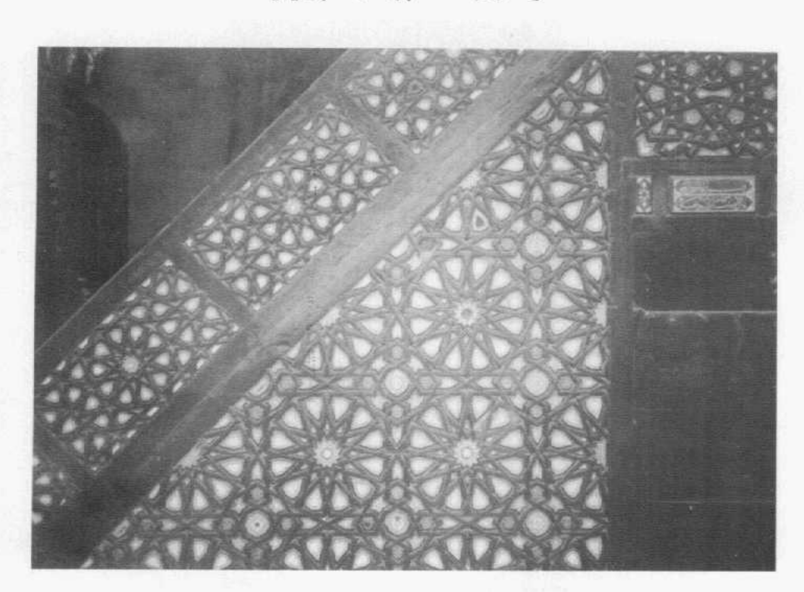
لوحة رقم ١٠٣ دكة مقرئ مسجد مصطفى جوربجي ميرزا.



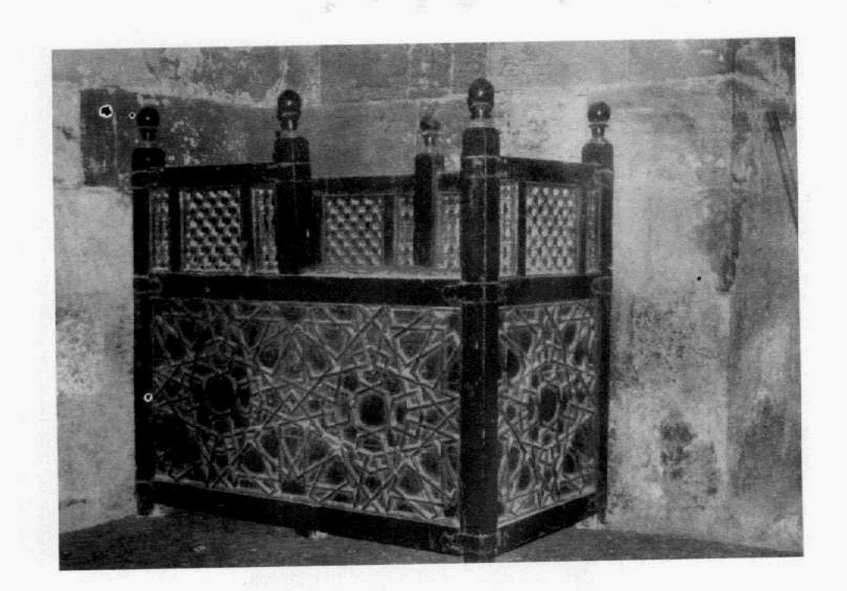
لوحة رقم ١٠٤ باب الحجرة البحرية. منزل السحيمي.



لوحة رقم ١٠٥ منبر مسجد البرديني.



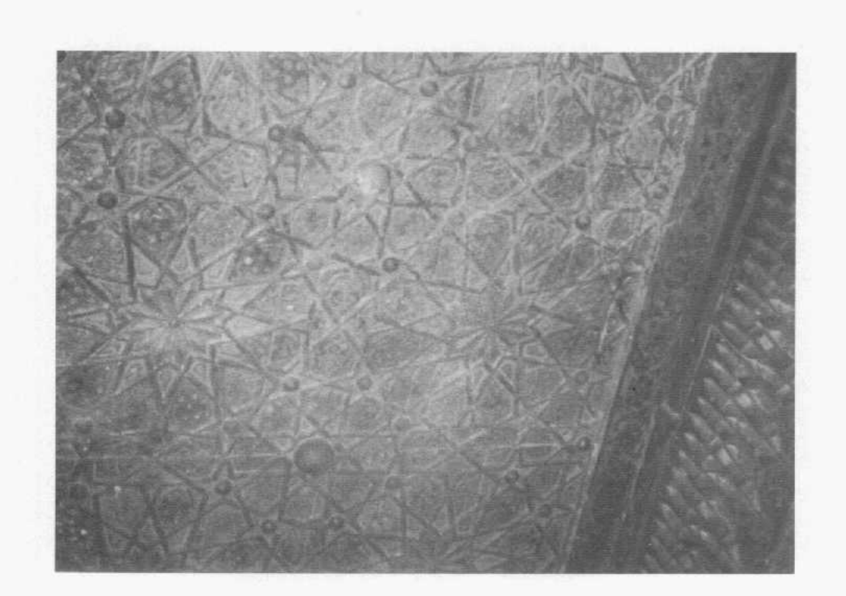
لوحة رقم ١٠٦ منبر مسجد محمد أبو الدهب.



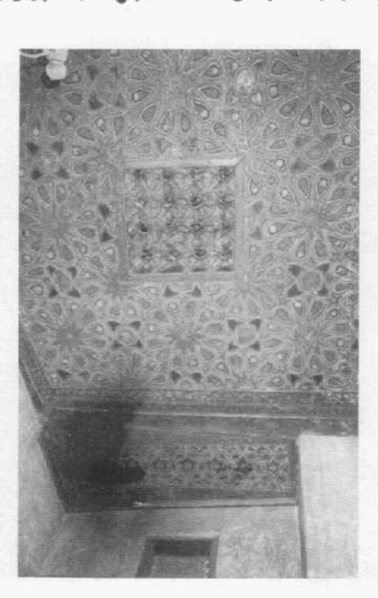
لوحة رقم ١٠٧ دكة مقرئ مسجد المحمودية.



لوحة رقم ١٠٨ دكة مقرئ مسجد ذو الفقار بك
(١٠٩١هـ/ ١٦٨٠م).



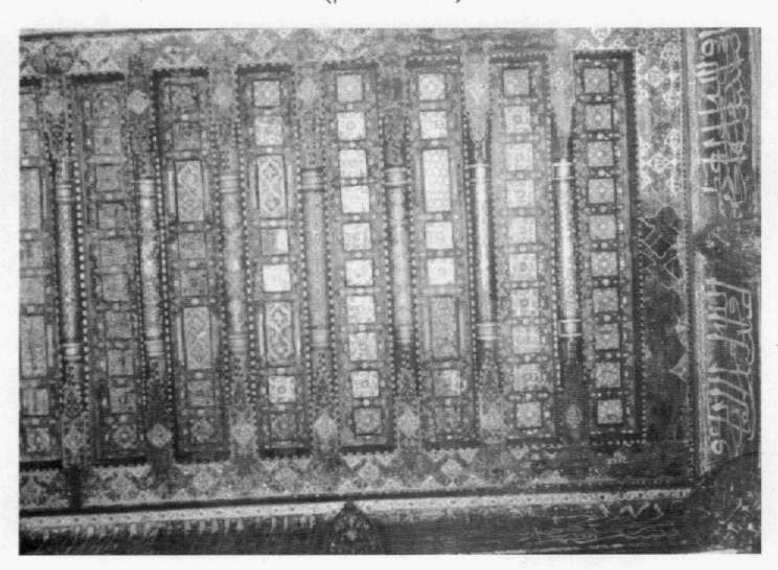
لوحة رقم ١٠٩ باطن سقف دكة مبلغ مسجد البرديني.



لوحة رقم ١١٠ سقف خشبي (سبيل عبد الرحمن كتخدا).



لوحة رقم ١١١ حشوة مفرغة أعلى باب روضة منبر مسجد عبادي بك (١٦٥٩ - ١٧٥٤م).



لوحة رقم ١١٢ سقف الإيوان الشمالي الغربي (مسجد المحمودية).



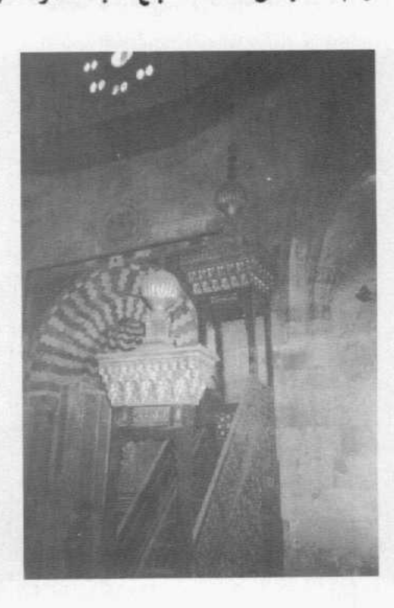
لوحة رقم ١١٣ سقف السدلة الكبرى مسجد البرديني.



لوحة رقم ١١٤ باطن سقف دكة مبلغ مسجد محمد بك أبو الدهب.



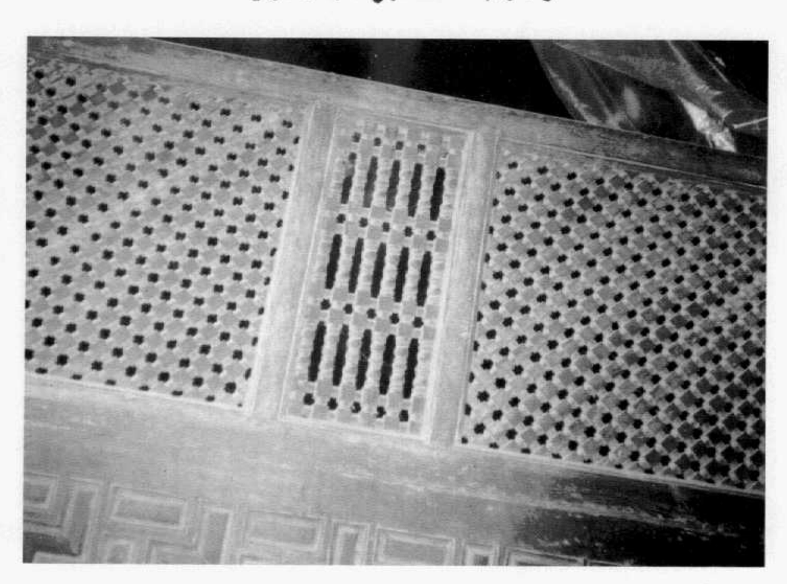
لوحة رقم ١١٥ باطن سقف دكة مبلغ مسجد محمود محرم.



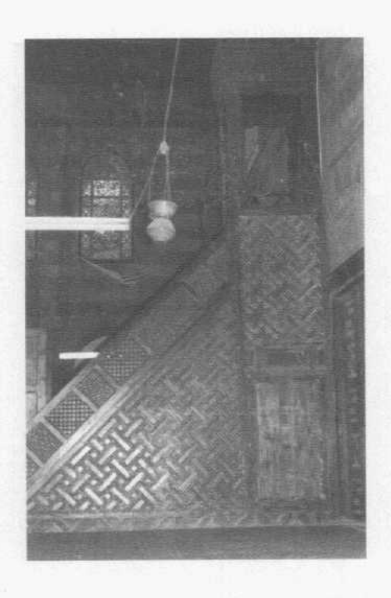
لوحة رقم ١١٦ صدر وجوسق منبر مسجد محمد بك أبو الدهب.



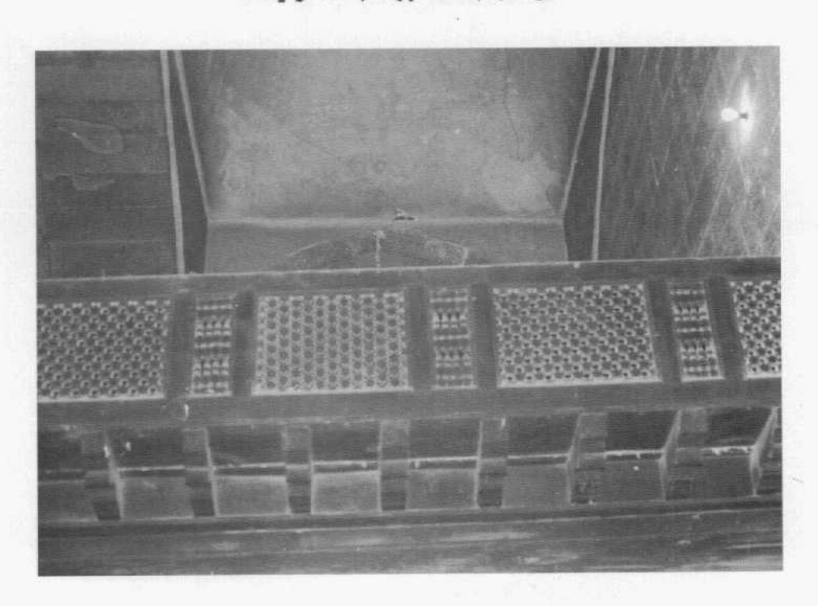
لوحة رقم ١١٧ دكة مبلغ مسجد المحمودية.



لوحة رقم ١١٨ درابزين منبر مسجد عثمان كتخدا.



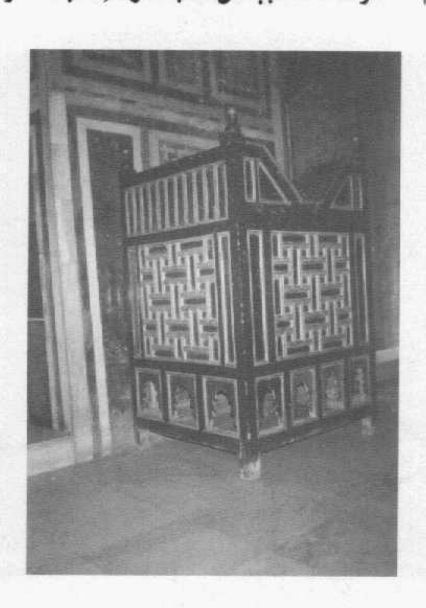
لوحة رقم ١١٩ منبر مسجد المحمودية.



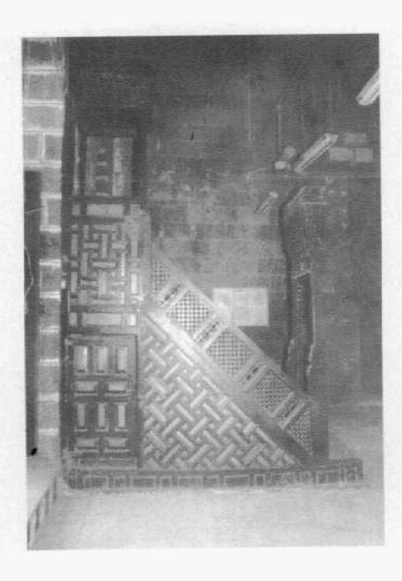
لوحة رقم ١٢٠ درابزين دكة مبلغ مسجد الملكة صفية.



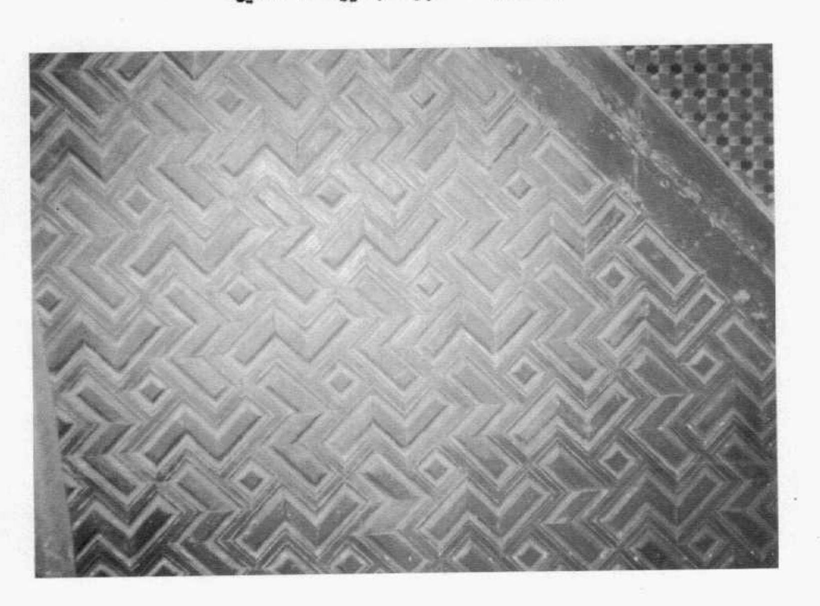
لوحة رقم ١٢١ نوافذ ذات احجبة من خشب الخرط (مسجد محمود محرم).



لوحة رقم ١٢٢ دكة مقرئ مسجد سليمان باشا.



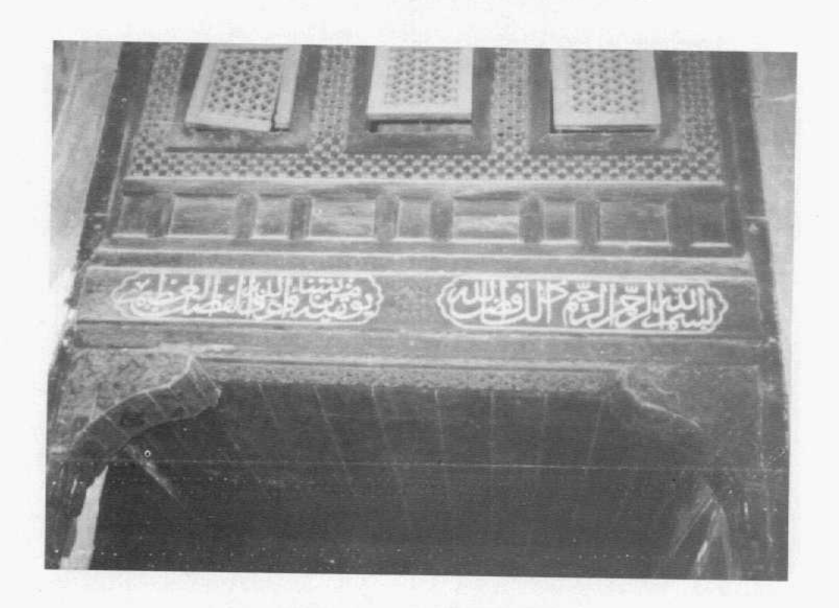
لوحة رقم ١٢٣ منبر مسجد يوسف أغا الحين.



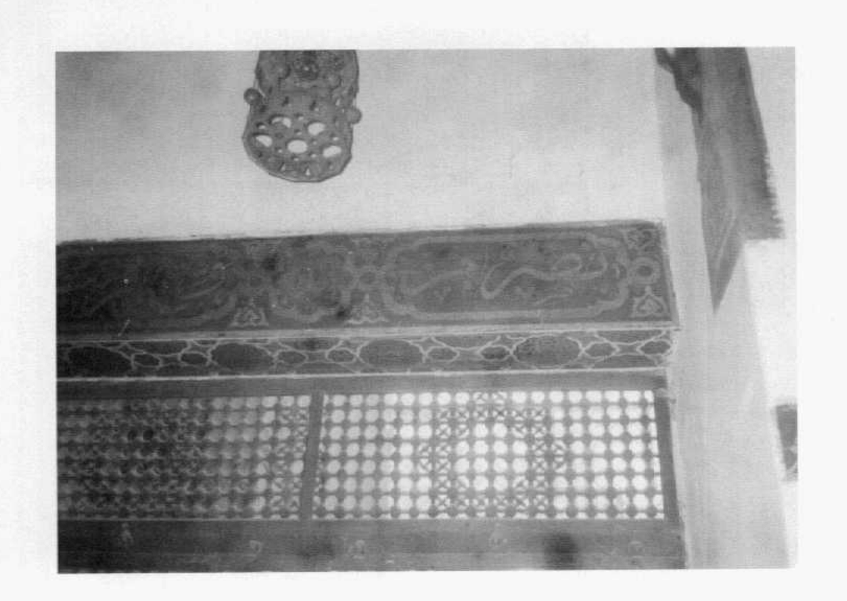
لوحة رقم ١٢٤ ريشة منبر مسجد عثمان كتخدا.



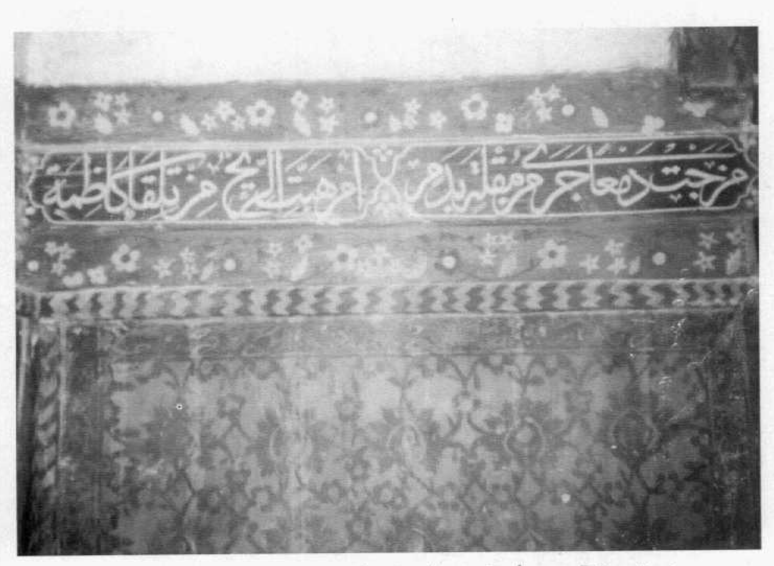
لوحة رقم ١٢٥ باب القبة الضريحية. مسجد المحمودية.



لوحة رقم ١٢٦ كتابات قرآنية. منزل جمال الدين الذهبي.



لوحة رقم ١٢٧ كتابات دعائية. منزل آمنة بنت سالم.



لوحة رقم ١٢٨ أبيات من الشعر (بردة البوصيري). منزل السحيمي.

فنون القاهرة فى العهد العثمانى

٩٢٣هـ / ١٥١٧م-١٢٢٠هـ / ١٨٠٥م

تأليف

الدكتور / ربيع حامد خليفة

أستاذ الآثار والفنون الإسلامية

ورئيس قسم الآثار الإسلاميـة

كلية الآثار- جامعة القاهـرة

طبعة ثانية مزيدة ومنقحة

الناشر

مكتبة زهراء الشرق

١١٦ شارع محمد فريد - القاهرة

ت : ٣٩٢٩١٩٢

اسم الكتاب :	فنون القاهرة فى العهد العثمانى ٩٢٣هـ/١٥١٧م ـ ١٢٢٠هـ / ١٨٠٥م
اسم المؤلف :	الأستاذ الدكتور / ربيع حامد خليفة
عدد الصفحات :	المتن ٢١٣ الأشكال ٢٤ اللوح ١٢٨
رقم الإيداع :	١٦٦٦٦
الترقيم الدولى :	I. S. B. N. 977 - 314 - 105 - 5
سنة النشر :	٢٠٠١
الطبعة :	الثانية ـ مزيدة ومنقحة
الناشر :	مكتبة زهراء الشرق
العنوان :	١١٦ شارع محمد فريد ـ القاهرة
البلد :	القاهرة ـ جمهورية مصر العربية
تليفون :	٣٩٢٩١٩٢
فاكس :	٣٩٢٩١٩٢ ـ ٣٩٣٣٩٠٩